

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE / BACHELOR THESIS

**SPECIFIKA PRÁCE S UMĚLECKÝM DÍLEM 20. STOLETÍ
PŘI GALERIJNÍ ANIMACI**

/

**SPECIFIC ASPECTS OF 20th CENTURY ARTWORK
OF EDUCATIONAL PROGRAMME IN GALLERY**

VERONIKA KRECHLER BAREŠOVÁ

K Horoměřicům 1115/33, Praha 6, 165 00

3. ročník: Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání

3rd year Art education

prezenční jednooborové studium

full-time, single-field studies

DUBEN / APRIL 2012

Vedoucí bakalářské práce / The Head of the Bachelor Thesis: doc. PHDr. Jaroslav Bláha, Ph.D.

Konzultantka / Tutor: doc. PhDr. Marie Fulková, PhD.

**Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně
s použitím uvedené literatury a dalších zdrojů.**

V Praze 10. dubna 2012

Veronika Krechler Barešová

.....

Děkuji svému vedoucímu práce doc. PHDr. Jaroslavu Bláhovi, Ph.D. za podporu a spolupráci. Děkuji své konzultantce doc. PhDr. Marii Fulkové, PhD. za cenné rady a postřehy.

Dále děkuji lektorskému oddělení Národní galerie ve Veletržním paláci a Anežském klášteře za umožnění volného vstupu do expozice pro studijní účely a za nabídku návštěvy náslechů edukativních programů a v neposlední řadě za laskavé vypůjčení prostor ateliéru pro provedení závěrečné části vlastních edukativních programů. Bez jejich pomoci by tato práce nemohla vzniknout.

ANOTACE

Krechler Barešová, V.: Specifika práce s uměleckým dílem 20. století při galerijní animaci

/Bakalářská práce/ Praha 2012 – Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, 94 s.

ABSTRAKT

Tato práce zkoumá odlišnost teoretických a didaktických aspektů práce s uměleckým dílem tzv. velkých slohů (od románského umění po slohy 19. století) a moderním a postmoderním artefaktem. Mapuje současné uvažování o umění a vizuální kulturu počátku 21. století, na jejímž pozadí vznikají edukativní programy pro galerijní prostor. V rámci této práce byly následně navrženy dva konfrontační edukativní programy. Na základě jejich srovnání byla v závěru formulována specifika práce s uměleckým dílem 20. století.

KLÍČOVÁ SLOVA

galerijní animace, umělecké dílo 20. století, výstavní prostor, edukace, výtvarné umění, kritické myšlení, vizuální gramotnost, komunikace

ANOTATION

Krechler Barešová, V.: Specific aspects of 20th century artwork of educational programme in gallery

/Bachelor thesis/ Prague 2012 – Charles University, Faculty of Education, Department of Art, 94 p.

ABSTRACT

The thesis focuses on difference between theoretical and didactical aspects of work with artwork of so-called great styles (from the Romance art until art of 19. century), modern and postmodern artefact. It surveys the current thought of the early 21st century about art and visual culture. On the basis of this thought educational programs for gallery space come up.

Within the framework of the thesis, two confrontational gallery educational programs have been proposed. At the end of the thesis, based on the comparison of these programs the specific aspects of 20th century artwork of educational programme in gallery have been formulated.

KEY WORDS

educational programme in gallery, 20th century artwork, exhibiton hall, education, fine art, critical thinking, visual literacy, communication

Obsah

1 Úvod	8
2 Kontexty uvažování návštěvníka galerie	11
2.1 Od idejí k mimesi	12
2.2 Zrození estetiky	13
2.3 Fotorealismus v nás a kolem nás	17
2.4 Pluralitní teorie jako reakce na umění 20. století	20
3 Zprostředkování umění	23
3.1 Současná galerie umění	23
3.1.1 Národní galerie v Praze	24
3.1.1.1 Veletržní palác	25
3.1.1.2 Anežský klášter	27
4 Galerijní pedagogika	29
4.1 Galerijní animace	31
4.1.1 Teoretické aspekty galerijní animace	32
4.1.2 Metodika galerijní animace	34
4.1.2.1 Struktura animačního programu	35
4.1.3 Galerijní pedagog - animátor	39
4.1.4 Umělecký artefakt v galerijní animaci	40

5 Navržení autorských edukativních programů	42
5.1. Galerijní animace pro sbírku středověkého umění NG.....	43
5.1.1 Stálá expozice středověkého umění	43
5.1.2 Galerijní animace „Roucho P. Marie v barevných proměnách“.....	45
5.1.3 Scénář a klíčové momenty.....	48
5.2 Galerijní animace pro stálou expozici umění NG ve Veletržním paláci.....	53
5.2.1 Stálá expozice umění 20. a 21. století.....	53
5.2.2 Galerijní animace „Od smyslu k výtvarnému pojetí“	54
5.2.3 Scénář a klíčové momenty.....	57
 6 Specifika práce s artefaktem 20. století při galerijní animaci	62
 7 Závěr	64
 Literatura	65
 Seznam vyobrazení	70
 Přílohy.....	73

1 Úvod

Galerijní animace představuje v dnešní době významnou součást problematiky zprostředkování umění.

V první části této práce se zabývám myšlenkovými kontexty soudobého diváka výtvarného umění.¹ Žijeme v době nebývalého rozmachu vizuální kultury. Vizuální informace opanovala náš veřejný i soukromý prostor. Pro jedince je velmi složité zorientovat se a pojmout obrovské množství vizuálních obrazů, kterými je denně zaplavován. Vizuální informace dneška je z drtivé většiny vytvářena na základě fotorealistických forem, z nichž významnou část zaujímá pohyblivý obraz nebo rychlá sekvence obrazů statických. Návštěvník galerie, který je denně formován takovým typem vizuálního textu, může znejistět tváří v tvář statickému objektu „hovořícího jiným jazykem“ než fotorealistickým zobrazením. Věřím, že galerijní animace může vytvářet důležitý most mezi divákem a prezentovanými díly v galerijním prostoru. Zároveň je důležitým nástrojem kultivace tzv. vizuální gramotnosti, která by měla započít již v rámci školního (případně předškolního) vzdělávání. V teoretické části se průběžně zaměřuji na zprostředkování artefaktu 20. a 21. století, které lze jistě v jistých ohledech považovat za specifické oproti edukativním programům připraveným pro umění velkých slohů.

Ve druhé části se věnuji obecně teoretickým aspektům galerijní animace včetně metodiky. Pojednávám o současné galerii umění, zejména prezentaci sbírek Národní galerie v prostorech Anežského kláštera a Veletržního paláce, kterých se týká praktická část této práce.

Třetí kapitola je věnována popisu přípravy dvou autorských galerijních programů pro výše uvedené sbírky. Zahrnuje teoretická a didaktická východiska a zhodnocení. Na základě realizace a porovnání vlastních edukativních programů uvádím v závěru tohoto

¹V této práci se omezuji výlučně na tzv. západní umění v euro-americkém prostoru.

oddílu specifika práce s artefaktem 20. století při galerijní animaci, která vyplývají z předchozího výzkumu.

Vlastní autorská činnost je směřována k vytvoření a realizaci dvou konfrontačních edukativních programů. V příloze jsou uvedeny záznamy několika rozhovorů o umění s osobami, které nejsou odborně vzdělány v oblasti teorie umění. Prezentuji několik výpovědí, které mají dokreslit první kapitolu věnovanou uvažování návštěvníka galerie. Na jejich základě bych ráda mj. poukázala na důležitost zprostředkování umění 20. a 21. století jak pro dětského tak pro dospělého diváka.

Jsem si vědoma toho, že tato práce je pouhým nastíněním mnoha zajímavých otázek týkajících se obecně orientace ve vizuální kultuře a oblasti zprostředkování umění. Některá témata by zasluhovala hlubší analýzu, ale tomu již neodpovídá rozsah této bakalářské práce.

TEORETICKÁ ČÁST

2 Kontexty uvažování návštěvníka galerie

Člověk je vždy úzce spjat se svou kulturou, která nese určité vzorce uvažování o okolním světě. Myšlenková schémata nám v běžném životě napomáhají v orientaci a komunikaci, jsme v nich často tak zakořeněni, že si je ani neuvědomujeme. Vykonáváme s nimi mnoho všedních činností a vstupujeme s nimi také do galerie² umění. Zde nás provázejí při vnímání vystavených děl, pomáhají nám porozumět, nebo naopak některé kontexty činí „neviditelnými“.

Tato práce se zaměřuje na problematiku zprostředkování soudobého umění v rámci galerijní animace. Tváří v tvář návštěvníkovi galerie je užitečné mít na zřeteli stručný přehled vývoje západní filosofie umění, která dodnes určitým způsobem ovlivňuje způsob vnímání uměleckých děl, artefakty posledních desetiletí nevyjímaje.

Koncept uvažování o umění jako o „vznešené kultuře“, ve které současné umění nachází své místo obtížně, se týká zejména návštěvníků starších generací. (Ale lze se s těmito pohledy setkat i u starších dětí, které prošli tradičně umělecko-historickou³ formou výtvarného vzdělání.)

V poslední části této kapitoly se zabývám pluralitní teorií, která je podle mého názoru výchozím bodem na cestě k vlastnímu (myšleno osobnímu) porozumění umělecké produkci současnosti a měla by být v ideálním případě samozřejmostí pro návštěvníka výstavních prostor, které si vytkly za cíl prezentaci aktuální tvorby. Je to také současné umění, které nás především vybízí k hlubšímu zkoumání a zprostředkování.

² Vzhledem k nejasné terminologii v českém prostředí týkající se obecně výstavních prostor a galerijní animace, používám v této práci termín „galerie“ v souladu s názvem největší české výstavní instituce – Národní galerie v Praze.

³ Tedy dějiny umění vymezující se jako pozitivisticko-empirický postoj odmítající subjektivitu. Dominantním interpretačním schématem se pak stává ikonografie, která považuje dílo za pouhou reprezentaci autorovy intence, která jako primární význam leží mimo toto dílo.

2.1 Od idejí k mimesi

Uvažování o umění bylo součástí filosofie již ve starověkém Řecku.

*„Existuje jen málo diskuzí, které měly takový vliv na filozofii znázorňování, jako je závažná stať v Platónově Ústavě, v níž autor srovnává malbu s odrazem v zrcadle. Toto srovnání od té doby filozofii umění pronásledovalo“.*⁴ Platon zde srovnává práci malíře a truhláře při práci na zpodobení postele. V případě malíře se jedná vždy o pouhou nápodobu – iluzi skutečnosti (mimesis), něco nedokonalého. Nemůže namalovat postel jinak než z jediného úhlu pohledu. Všechny druhy nápodoby Platon kritizoval, protože nejsou schopny zobrazovat věčné ideální skutečnosti. Namísto toho představují pouhou nápodobu věcí v našem světě, které už samy o sobě napodobují ideje.⁵

Podle Gombricha se v Platonově době odehrál velký posun ve vnímání umění směrem od neměnného statického symbolu zobrazujícího vyšší skutečnost k nahlížení zobrazení jako nápodobu skutečnosti. Jinak, stručně řečeno, se umělec při zobrazování neptá pouze „co“ (se stalo) ale také „jak“ (se to stalo). Vyžaduje to také velký posun v přístupu diváka, který je schopen imaginární účasti na zobrazovaném ději. Nevnímá tedy zobrazení „jen“ jako piktogram odkazující k neměnným skutečnostem, ale jako zobrazení skutečného příběhu. Něco pro nás dnes zcela samozřejmého. *„Narativní umění nutně vede k prostoru a probádání vizuálních efektů; chápání těchto efektů vyžaduje zase jiný druh „mentálního nastavení“ než chápání magické runy s její setrvalou potencí.“*⁶ Platon měl však pravdu, že se něco této změně obětovalo: bylo nutné opustit bezčasovou funkci mocného symbolického zobrazení ve prospěch zachycení prchavého okamžiku, který mohl snadno svést umělce k triviálnosti.

Antický odkaz narativního zobrazování přešel také do raného křesťanského umění. Církev pak s větší či menší intenzitou bojovala proti nevítanému průvodnímu jevu ilustrace biblických cyklů: zobrazování postav z posvátných textů včetně konkretizované



Obr. 1: Jan van Kessel – Zátiší (1626–1679).

⁴ GOMBRICH: 1985. [13] s. 113

⁵ FREELANDOVÁ: 2011. [11] s. 36

⁶ GOMBRICH: 1985. [13] s. 152

představy Boha. Nakonec středověké umění překonalo ikonoklastické tendence nesoucí dále něco z povahy neměnných platónských idejí. Umění následujících velkých slohů si podrželo objevy řeckého umění, modifikace schématu pomocí malířské zkratky a modelací světla a stínu.⁷

Gombrich dále popisuje dějiny západního umění (převážně výtvarného) jako postupné hledání stále živějšího uměleckého ztvárnění skutečnosti a zaměření inovací na přesnější zpodobení. „Mnoho lidí dosud upřednostňuje umění, které vypadá jako jejich oblíbená scénérie nebo objekt; ostatně je těžké nežasnout nad virtuózními portréty Bronzina a Constabla či nad holandskými zátišími plnými šťavnatých citronů a chutných humrů“.⁸

Tento způsob vnímání vizuálního umění je v současné době tak zakořeněný, že značná část dospělých návštěvníků galerií vstupuje do prostor galerie s očekáváním tohoto druhu zobrazení. Narozdíl od dětí, kterým může být bližší umění 20. století, které s mimesí zachází volným způsobem, nebo ji přímo popírá.

2.2 Zrození estetiky

Na počátku 21. století můžeme v úvahách o umění vycházet z kontextu rozvětveného systému teoretických metod, které se zrodily na základě dvousetleté tradice filosofie umění a estetiky. Někteří současní umělci se v dnešní době setkávají s odsuzující kritikou pro nemorálnost a nemravnost svých děl.⁹ Přitom otázkami vztahu morálky, umění a vkusu se zabýval již v 18. století filozof David Hume. Myšlenky Davida Huma a jeho následovníka Immanuela Kanta položily základy moderní teorie estetiky.

Hume se domníval, že lidé, kteří mají vkus jsou schopni shodnout se na tom, která díla jsou skutečně hodnotná, a stanovit tak univerzální „normu vkusu“. Měli by si



Obr. 2: Andrea Serrano
– Piss Christ, 2009.

⁷ GOMBRICH: 1985. [13] s. 162

⁸ FREELANDOVÁ: 2011. [11] s. 38

⁹ Například nechvalně známé dílo současného amerického umělce Andrese Serrana: Piss Christ (Kristus v moči), které se potýká také s odsouzením veřejností. Na výstavě bylo již dvakrát poničeno návštěvníkem galerie.

zároveň zachovávat „nepředpojatou mysl“.

Tradičně se vracíme ke Kantovu dílu „Kritika soudnosti“. Tato kniha ovlivnila estetické uvažování celého 19. století a její působení je dodnes živé.

Určitá část současných návštěvníků galerií vstupuje do výstavních prostor stále s jakýmsi očekáváním univerzální „krásy“ a „vznešenosti“. Tyto kategorie estetického vnímání byly definovány Kantem již na konci 18. století.

Jedním příkladem může být reakce návštěvníka výstavy *Království*¹⁰ soudobé české výtvarnice Veroniky Bromové, zaznamenaná v návštěvní knize: „*Divím se, že na tak exponovaném místě ve starobylém Domu u Zvonu lze vystavovat tzv. „umění“, nic neříkající slátaniny a nevkusnosti. Výstava je příšerná a znevažující slovo umění i tento dům!!*“

Tento návštěvník hledá ve „starobylých“ prostorech gotického domu něco „povznášejícího“ a „univerzálně krásného“, což by měla zaručit již samotná historičnost budovy a její umístění v samém srdci Prahy. Do této sféry patří patrně soudobé umění velmi okrajově a působí tedy „příšerně“ na někoho, kdo očekává, že vystavená díla byla „zhotovena výlučně proto, aby vyvolávala neúčelové zalíbení, tedy neoslovují u recipienta nic jiného než jeho estetickou soudnost“.¹¹

Estetično se tak podle Kanta stává autonomní oblastí, ve které nevládnou jiné účely než estetické. Podle Kanta tedy zažíváme estetično tehdy, když smyslové podněty stimulují naše emoce, intelekt a představivost. Tyto vlohy jsou spouštěny spíše skrze „svobodnou hru“ nežli prostřednictvím našeho zájmu a studií. Forma a tvar krásného objektu jsou klíčem k jeho nejpodstatnějšímu rysu „účelnosti bez účelu“. Reagujeme na ideálnost věci týkající se tvaru, jež uspokojuje naši představivost a intelekt a nehodnotíme účelnost objektu. Kant rozvinul teorii krásy a naší odezvy na ni. Netýkala se umění a Kant ani netvrdil, že všechno umění musí být krásné. „Jeho pojetí krásy se stalo základem pozdějších teorií, které kladly důraz na koncept estetické reakce.“ Velká část teoretiků se domnívala, že pozorování uměleckého objektu by mělo vyvolávat



Obr. 3: Veronika Bromová – *Království*, 2009.

¹⁰ v Domě U Kamenného zvonu, Staroměstské náměstí 13, Praha 1, 31. 10. 2008–11. 1. 2009

¹¹ LIESSMANN: 2000. [23] s. 18

neutrální a distancovanou odezvu. Například kritik umění Clive Bell (1880-1934) se domníval, že kritik může ostatním napomoci, aby v umění spatřili formu a pocítli z ní vyplývající emoce. Bell popisoval umění jako vznešené setkání s tvarem „chladného bílého vrcholu“, tedy čímsi od nás odtažitým. Dále zastával názor, že umění by se nemělo spojovat s reálným životem nebo politikou.¹²

Je jasné, že ve světle těchto teorií by mnohá současná umělecká díla neobstála.

Důležitým momentem v Kantově uvažování je fakt, že estetická hodnota není spojena s předmětem, který by ji měl reprezentovat, nýbrž s *vnímajícím individuem*.¹³

V postmoderním uvažování o umění nabývá opět na aktuálnosti další Kantův pojem, a tím je „vznešenost“. „Vznešené je to, co se bezprostředně líbí v důsledku svého odporu proti zájmu smyslů.“¹⁴ Ve vznešeném se tak spojují dva pojmy, které byly v moderně vždy v těsné blízkosti, tedy jednota krásného a děsivého.

Jean-François Lyotard Kantův pojem vznešeného ještě dále posunul, když jej popsal jako *zobrazení nepředstavitelného*: „Jakožto obraz bude [vznešené malířství] samozřejmě něco ‚prezentovat‘, ale negativně, bude se tedy vyhýbat figuraci a zpodobování, bude ‚bílé‘ jako Malevičův čtverec, bude ukazovat jen tím, že nedovolí vidět, bude přenášet slast jen tím, že vyvolá nepříjemný pocit.“¹⁵

Myšlenka, že moderní umění chce vyjádřit nezobrazitelné, bude centrálním teorémem teorie moderního umění.¹⁶

Hegel prohlásil ve svých úvahách o umění v návaznosti na Kanta, že čistě estetické vnímání umění, tedy soud vkusu, zda se nám něco líbí nebo ne, je možné pouze po ztrátě funkce umění. Hegel tak oznamuje konec umění, neboť „forma umění přestala



Obr. 4: Kazimír Malevič – Bílá na bílé, 1915.

¹² FREELANDOVÁ: 2011. [11] s. 20-24

¹³ LIESSMANN: 2000. [23] s. 15

¹⁴ KANT: 1975. [19] s. 97

¹⁵ LYOTARD: 1993. [24] s. 25

¹⁶ LIESSMANN: 2000. [23] s. 21

být potřebou ducha“¹⁷. Oproti předchozím dobám, kdy mělo umění ve společnosti pevně danou náboženskou i politickou pozici, je v moderní společnosti tato funkce rozbita a nutně ji nahrazují zástupné modely. Vznikají obrazárny a galerie jako moderní chrámy, vzniká bohatá teorie dějin výtvarného umění, žádná z výstav se neobejde bez katalogu, který informuje a interpretuje. „Hegelův konec umění tak umožňuje nejen prožitek všech kultů jako umění, nýbrž i moderní vědu o umění.“¹⁸

Tato moderní věda o umění se postupně během 19. století zformovala pod názvem „dějiny umění“ (*Kunstgeschichte*).

Dějiny umění se snažily o pozitivisticko-empirický postoj odmítající subjektivitu. *„Dominantním interpretačním schématem byla ikonografie, která považovala dílo za pouhou reprezentaci autorovy intence, která jako primární význam leží mimo toto dílo. Na umělecké artefakty bylo nahlíženo jako na univerzální nadčasové hodnoty, jejichž kontext vzniku, funkce i souvislosti percepce je irelevantní. Pozitivizmus se však jeví jako neudržitelný a zavádějící. Nelze překonat subjektivitu, abstrahovat od kulturních či individuálních hodnot. Je také třeba revidovat idealistickou polaritu stylu a obsahu, formální analýzy a obsahové analýzy (ikonografie). Dílo není jen produktem individuálního jedince, ale právě tak i specifické sociální situace, celého kontextu vzniku – je příkladně třeba zohlednit percepční dovednostmi diváků doby vzniku díla. Jinými slovy je třeba analyzovat historicky specifické okolnosti tvorby, recepce a fungování výtvarných děl v konkrétních kontextech oproti esencialistickým, ahistorickým přístupům.“*¹⁹

Od 70. let 20. století se ozývají hlasy upozorňující na stagnaci dějin umění jako disciplíny.

¹⁷ HEGEL: 1966. [14] s. 77

¹⁸ LIESSMANN: 2000. [23] s. 34

¹⁹ ŠANDERA: 1997. [31]

2.3 Fotorealismus v nás a kolem nás

Vznik moderního umění probíhal souběžně s nově se rodícím médiem, které patří v současné době k nejrozšířenějším a nevlivnějším dorozumívacím prostředkům. Jedná se o fotografický obraz. Vznik toho média je v podstatě logickým vyvrcholením vývoje západního umění usilující o realistické zobrazení světa perspektivní zkratkou. Na prahu 21. století ovládl fotorealismus náš prostor soukromý i veřejný v míře dosud nebývalé.

Žijeme ve společnosti, která je charakterizována především svojí bouřlivou proměnou - jako společnost s radikálním nástupem nových technologií a na ně vázaných sociálních, ekonomických, ekologických a dalších transformací. V námi sledované oblasti vizuální kultury je v těchto souvislostech nepominutelný rozvoj užití vizuálně obrazných prostředků, vzniku a šíření jejich nových obsahů. Vizuální informace jsou stále komplikovanější, komplexnější a přesnější a podílejí se stále intenzivněji a nezbytně na sociální komunikaci prakticky ve všech odvětvích lidské činnosti. Ovšem *„na druhé straně schopnosti jejich tvorby a jejich šíření jsou zatím stále v rukách omezeného okruhu specialistů, což přispívá k magickému přístupu k účinkům jejich působení. Při prezentaci děl vizuální kultury nekvalifikovaní diváci tak většinou uznávají a přejímají i obsahy, které jim přisuzují jejich tvůrci a v tomto komunikačním procesu se stávají potenciálně manipulovatelnými.“*²⁰

Denně se setkáváme s nebývalým množstvím vizuálních obrazů, valících se ze všech stran jako nepřehledná masa, ve které lze snadno ztratit orientaci. Muzeum či galerie umění pak představuje jedinečný prostor, ve kterém se lidé mohou setkat se zvláštním druhem vizuálního zobrazení, tedy se statickým obrazem či objektem. Setkání s tímto druhem obrazu pak může hrát velmi významnou roli v tom smyslu, že napomáhá orientaci v bezbřehé záplavě informačních médií. Velkým potenciálem muzea či galerie umění je možnost napomáhat veřejnosti budovat tzv. „vizuální gramotnost“, tedy schopnost kritického čtení obrazů, vnímání umění, hledání vlastních kontextů a porozumění vizuálnímu textu. Uvedené dovednosti nejsou „darem shůry“ nebo jakousi

²⁰ VANČÁT: 2004. [35] s. 3

výsadou (historiků umění), lze se jim postupně učit a kultivovat je.

„Přestože je současná kultura v nejširším slova smyslu kulturou vizuální, se všemi možnostmi působení obrazových sdělení, stále přetrvává obecná naivní představa, že obrazy kolem nás jsou reprezentacemi reality. Tyto obrazy (máme na mysli oblast fotorealismu či tzv. technických obrazů, vyskytujících se v reklamě, filmu, televizní tvorbě, obrázkových časopisech) jsou považovány za složku „přirozeného světa“ a jsou přijímány zcela bez podezření. Tyto obrazy nejsou podrobovány žádnému „kritickému“ čtení, přestože okupují veřejný prostor a jejich působení ovlivňuje a formuje sociální vztahy v míře dosud nebývalé.“²¹

Příliv obrazů značně ovlivňuje obecně způsob, jakým umění čteme a přijímáme. Neplatí tedy rozhodně představa „nezkaženého čistého“ pohledu návštěvníka galerie, kterého „vznešené“ umění samo od sebe osloví a divák bez problému, zanechán sám sobě, pronikne do jeho podstaty.

„V posledních desetiletích je stále větší pozornost věnována otázkám vztahu veřejnosti k výtvarnému umění (...). Vyrůstá počet umělců a galerií, ale i forem, jakými umění vstupuje do dialogu s veřejností. (...) Podstatnou a protikladnou okolností ale je, že stále rozmanitější podoby současného umění představují pro nepřipravené diváky určitý problém, takže narůstá bariéra mezi uměleckým děním a nejširší veřejností.“²²

Tváří v tvář divákovi galerie musíme počítat se setkáním s někým, kdo má již určitým způsobem zformovaný způsob vidění (ačkoliv o tom možná sám neví). Zde se snad dobíráme ke smyslu zprostředkovávání umění a hledání komunikačních prostorů mezi galerií a návštěvníky. Snažíme se tímto způsobem prohloubit vnímání prezentovaných děl, nacházet společně s návštěvníkem nové kontexty a navrhovat různé další způsoby porozumění. A tato činnost je snad o to více důležitá při prezentaci děl 20. století, které z velké části opouští realistický způsob zpodobení a mohou se tedy snadno mýjet s návštěvníkem navyklým na čtení fotorealistických vizuální vjemů. „Mezi stálé dispozice uměleckého zážitku patří vědomosti, znalosti, návyky a dovednosti, názory na umění a

²¹ FULKOVÁ: 2008. [12] s. 299

²² HORÁČEK: 1998. [15] s. 18

*postoje k němu, postavení umění v hodnotové hierarchii osobnosti, estetická zkušenost, kulturní úroveň člověka a jeho životní styl. (...) Důležité jsou vhodné návyky vnímání. (...) Návyk hledat reálné objekty, které jsou známé z všedního života, na naturalistických a některých realistických obrazech narušuje adekvátní vnímání abstraktní malby."*²³

V dnešní době tedy vzniká tlak na galerie a muzea umění, aby opustily své tradiční postavení „schrán vznešených ostatků“, nedotknutelných opatrovníků kulturních hodnot. Nelze již dále předpokládat, že umělecká díla stačí pouze zavěsit do holých prostor, aby zde působila sama za sebe. Je nutné hledat další cesty, otevírat se veřejnosti a najít nové postavení muzea a galerie v „digitální době“.²⁴



Obr. 5: Robert Irwin
– Who's Afraid of Red, Yellow & Blue,
2006-07.

²³ KULKA: 2008. [22] s. 372-373

²⁴ KESNER: 2000. [20] s. 12-18

2.4 Pluralitní teorie jako reakce na umění 20. století

Otázce zprostředkování umění předchází základní uvažování o tom, co vlastně v dnešní době pojem „umění“ znamená. Objevují se i takové názory, které na své přednášce shrnul enviromentální umělec Robert Irwin, že umění „začalo znamenat tolik věcí, že už vlastně neznámá nic“. To mu však nezabránilo, aby vzápětí nezformuloval své vlastní pojetí umění: jedná se o „neustálé prověřování naší schopnosti vnímat a nepřetržité rozšiřování našeho povědomí o světě kolem nás“. V této definici se mu podařilo zachytit důležitý fenomén, neboť „**rozšiřování povědomí**“ je jedním z cílů současných umělců, stejně jako tvůrců středověké katedrály (nebo galerijního animátora). Umění si tedy v průběhu svého vývoje zachovává základní podstatu. *„Ve všech případech umění existuje v médiu a vyvíjí se v interakci s médiem, které je nabitě city a vnímatelné smysly“.*²⁵

Je neoddiskutovatelným faktem, že umění zůstává jedinečnou a neodmyslitelnou součástí lidské činnosti. V umění ale neplatí žádné zákony, podle kterých by bylo možné popsat „evoluci“ umění, nelze předem určit, které dílo přetrvá a které nikoliv, nebo přesně popsat, jakým způsobem tvoří „úspěšný umělec“. Jediné o co se můžeme pokusit, je setřídění obrovského množství fenoménů, které tvoří umění a hledat, co mají společného, co je na umění tím jedinečným.²⁶ Je však velmi složité nalézt vhodnou teorii pro vysvětlení umění. *„Mnohá ze současných uměleckých děl nás, zdá se, přímo vyzývají k tomu, abychom prostřednictvím jakékoliv teorie ospravedlnili fakt, že je vůbec považujeme za umění.“* Z toho také vyplývá fakt, že teorie mají také svůj praktický dopad: ovlivňují nás v tom, co oceňujeme (nebo naopak zavrhneme), podněcují naše porozumění a uvádějí do našeho kulturního dědictví nové umělecké generace.²⁷

„Moderní výtvarné umění, které v průběhu dvacátého století vypracovalo dosud nevídanou variabilitu výtvarných projevů, znesnadnilo jednotné vymezení výtvarného

²⁵ FREELANDOVÁ: 2011. [11] s. 165

²⁶ FREELANDOVÁ: 2011. [11] s. 165-166

²⁷ FREELANDOVÁ: 2011. [11] s. 9

fenoménu."²⁸

Mnohé umělecké směry již na počátku 20. století hlásaly a naplňovaly rozbití tradiční formy, barevnosti i celého chápání uměleckého díla. Ať vezmeme impresionismus, expresionismus, futurismus, kubismus či surrealismus, všude potkáváme v určitém slova smyslu vpádem chaosu do podoby klasického pojetí krásy a umění.

Za zásadní vstup do dějin moderního umění je tradičně považováno dílo Marcela Duchampa. Vystavený pisoár pod názvem Fontána (1917) s falešným pseudonymem R. Mutt, je dnes považován za jeden z nejvlivnějších předmětů umění 20. století. Na výstavu tehdy nebyl přijat a zde je část citace z Duchampovy obrany, nazvané „Případ pana Richarda Mutt“: (...) „Zda pan Mutt vyrobil vlastníma rukama fontánu, nebo ne, není nijak důležité. On ji VYBRAL. Vzal ze života obyčejný výrobek, umístil jej tak, že jeho užitkový význam zmizel za novým názvem a úhlem pohledu – vytvořil novou myšlenku pro tento předmět.“ (...) ²⁹ Vytvoření ready-made umožnilo Duchampovi přeskočit staré estetické otázky řemesla, média a vkusu („je to dobrý, nebo špatný obraz nebo socha?“) k novým otázkám, které byly potenciálně ontologické („co je umění?“), epistemologické („jak to víme?“) a institucionální („kdo to určuje?“).³⁰

Roku 1964 vystavil Andy Warhol ve Stablerově galerii v New Yorku své Brillo Boxy (dřevěné repliky krabic od mýdla Brillo). Tento akt znovu otevřel otázky navržené Duchampem a přiměl filozofa Artura Danta, aby napsal velmi diskutovanou studii The Art World (Svět umění). Z následné diskuze s Georgem Dickiem, který v reakci na Danta zformuloval „institucionální teorii umění“ však vyplývá, že „to není umělecký svět, který poskytuje nějakou zaštiťující teorii, ale umělec, jenž ji vytváří, když něco vystavuje jakožto umělecké dílo. Příslušná „teorie“ není nějakou ideou v umělcově hlavě, ale něčím, čemu může díky sociálnímu a kulturnímu kontextu porozumět jak on sám, tak jeho publikum. (...) Svými krabicemi Brillo Andy Warhol demonstroval, že uměním může být cokoliv, pokud je to ve správném okamžiku zaštiťeno správnou teorií. Danto



Obr. 6: Marcel Duchampe
– Fontána, 1917.

Obr. 7: Warhole – Brillo Boxes,
1964.

²⁸ SLAVÍK: 2001. [30] s. 213

²⁹ FOSTER, et al.: 2007. [10] s. 129

³⁰ FOSTER, et al.: 2007. [10] s. 128

tedy uzavírá, že uměleckým dílem je objekt, který ztělesňuje nějaký význam: „*Nic není uměleckým dílem bez interpretace, která je z něj vlastně vytvoří.*“³¹

Z toho tedy vyplývá, že po Duchampovi a Warholovi je v umění možné v podstatě vše, pokud to naplníme obsahem srozumitelným v současném kulturním kontextu. Tato pluralitní teorie napomáhá vysvětlit, že je dnes možné považovat za umění např. krvavé rituály, rozpůlené žraloky atd.

„*Výtvarné umění (...) prošlo v posledních letech principiální proměnou – ta se týká nikoli pouze dříve sledovaných vyjadřovacích forem (podle nichž se obvykle rozlišuje na jednotlivé směry), ale všech jeho podstatných vztahů, ať již je to vztah tvůrce k dílu, vztah umělce a publika, obsah díla (opět nikoli pouze v rovině syžetu, ale v gnoseologickém konceptu, v němž umění není již reflexí přírody, ale interakčních možností samotného tvůrce). Tento postmodernistický revoluční převrat byl dovršen pluralistickou interpretační situací umění, v níž se hodnoty a význam takto vytvořených děl odvozují na zcela jiných principech než dosud, na principech **otevřené komunikace.***“³²

Je to zejména umění posledních desetiletí, které nás naléhavě vybízí k opakované reflexi a hledání cest k jeho zprostředkování. Abychom jej pak mohli svobodně přijmout či odmítnout. Pouze nepochopení vyvolává podráždění a nevoli.

„*Další pobídkou ke zprostředkování současného umění představuje fakt, že dnešní umění reaguje přirozeně na veškeré reálie naší současnosti, jež jsme nuceni řešit a jež se jeví jako problematičné. Jsou to např. pluralita, multikulturalita, globální a ekologické souvislosti, manipulační potenciál televizní kultury a reklamy, nfantilizace západního člověka, kult zábavy.*“³³



Obr. 8: Krištof Kintera – Soukromá planeta, 2011.

Obr.9: Krištof Kintera – Lída, 2011.

³¹ FREELANDOVÁ: 2011. [11] s. 54

³² VANČÁT: 2004. [35] s. 9, VANČÁT: 2006. [36]

³³ ŠOBÁŇOVÁ: 2007. [33] s. 75

3 Zprostředkování umění

3.1 Současná galerie umění

Uplynulé století znamenalo velké proměny ve světovém umění v návaznosti na změny společnosti. Umění začalo opouštět po staletí udržované normy a způsoby zobrazování směrem k abstraktním a bezpředmětným formám. Spolu s těmito změnami nastala také větší potřeba umění interpretovat a zprostředkovávat.

Vzrůstající počet lidí začal dělit svůj čas na „práci a zábavu“ a vytvořila se tak poptávka po volno-časových aktivitách. Mezi ně se počítá také „kulturní vyžití“ spojené s návštěvami výstav. *„Výtvarné umění je většinou stále chápáno velmi konzervativně jako specializovaná doména odtržená od reality a v životní praxi se dělí o místo s ostatními aktivitami pro volný čas.“*³⁴

Potřeba zprostředkování umění, zejména určitá forma práce před originály, se rodí ve Spojených státech již po druhé světové válce. Evropa navázala až o deset let později. Období 80. a 90. let přineslo dosud nevídaný rozmach muzeí a expanzi galerie umění³⁵ do sféry masové kultury. Od té doby stále vzniká bezpočet nových výstavních prostor, zaměřených zejména na umění 20. století. Mít vlastní galerii umění je pro mnohá města a komunity v současné době otázkou prestiže. Také lze zaznamenat velký příliv návštěvníků (což zatím neplatí pro Českou republiku). Tento vývoj souvisí zejména s americkým poválečným přístupem ke galerii umění, pro něž byla vždy stěžejní úloha vzdělávací, tedy zaměření na diváka, které převažovalo nad službou uměleckým sbírkám. V tomto systému se záhy začalo pohlížet na návštěvníka jako na zákazníka, kterému je nutné poskytnout co nejvyšší služby. V tomto ohledu vynakládají mnohé galerie nemalé částky na neustálou modernizaci a ozvláštnění svých sbírek,

³⁴ FULKOVÁ: 2008. [12] s. 298

³⁵ V anglo-americkém prostředí se termín „galerie umění“ v podstatě nevyskytuje, synonymem je zde výraz „muzeum umění“ (*museum of art*). Používám tento výraz kvůli zachování terminologické jednoty v celé práci.

kteřé je nutné někde získávat. Od 70. let se začaly pořádat tzv. *blockbuster show*, což jsou speciálně koncipované výstavy pro přilákání masového zájmu veřejnosti a s ním i finančního zisku. „*Museum umění jako atrakce pro masy, jako místo spektakulární show, se zdá být v rozporu s podobou muzea ztělesňujícího prostor určený k tiché kontemplaci nadčasových hodnot.*“³⁶

S tímto rozporem se musí mnohé galerie vyrovnávat – hledat neustálou rovnováhu mezi postupující demokratizací, tedy zpřístupnění sbírek co nejširšímu okruhu návštěvníků a zároveň nesnížit kvalitu prezentace ve formě masové zábavy. Není to jednoduchý úkol. Nemá-li totiž galerie ztratit samotný důvod své existence, musí si uchovat určitou odlišnost, „*svou identitu místa poskytujícího cosi jiného než ostatní formy zábavy a prožívání, alternativu k převládajícímu prožívání světa a vizuální zkušenosti (...).*“³⁷

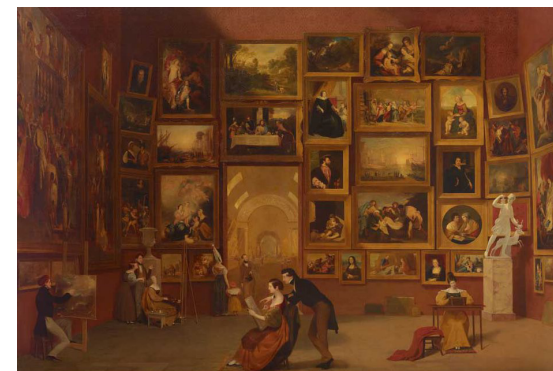
K hledání nových podob zprostředkování umění může snad přispět i galerijní animace.

V našich zemích se začalo o této formě zprostředkování umění více hovořit a uvažovat až v 90. letech 20. století. Česká muzea a galerie si jen pozvolna uvědomují důležitost těchto aktivit v rámci svého provozu. Podle dostupných informací se galerijní pedagogika začíná rozšiřovat zejména ve větších městech, však postupně i na regionální úrovni.

3.1.1 Národní galerie v Praze

V kontextu situace ve světových muzeích je nutné také připomenout situaci prezentace umění v České republice. Zaměřím se na nejvýznamnější a největší výstavní instituci u nás, kterou je Národní galerie v Praze, a to zejména na sbírku moderního umění ve Veletržním paláci a sbírku starého umění v Anežském klášteře, kterých se týká praktická část této práce.

V 19. století převažoval v galeriích tzv. „obrazářenský“ způsob vystavování uměleckých děl. Stěny výstavních ploch byly v podstatě pokryty obrazy bez většího volného prostoru



Obr. 10: Samuel F. B. Morse
- Gallery of the Louvre, 1831–1833.
„obrazářenský způsob instalace“

³⁶ KESNER ml.: 2000. [20] s. 45

³⁷ KESNER ml.: 2000. [20] s. 49

mezi nimi. Tento způsob vystavování pak vystřídala modernistická „čistá“ instalace, která poskytuje jednotlivým dílům dostatek prostoru a individuální osvětlení. Je založena na představě „čistého pohledu“ a je souběžná s koncepcí autonomie výtvarného díla (estetického objektu) a vychází z dědictví kantovské estetiky. Ovšem bádání v oblasti sociologie, filozofie, psychologie umění i umělecké historie přináší poněkud odlišné výsledky při způsobu vnímání uměleckého díla. Již koncem 50. let připomínal E. H. Gombrich, že „nevinné oko je mýtus“.³⁸

3.1.1.1 Veletržní palác - stálá expozice umění 20. a 21. století

Modernistická instalace ovlivnila také stálé expozice Národní galerie. Zde se během 20. století povedlo zcela naplnit ideál stoupenců modernistické estetické prezentace umění: *„Sochy musí být izolovány v prostoru, obrazy zavěšeny daleko od sebe, jiskřící klenot musí být umístěn proti pozadí černého sametu a bodově osvětlen; v principu by se měl ve vizuálním poli objevovat vždy jen jeden objekt. Ikonografický význam, celková harmonie – aspekty, jež přitahovaly amatéra minulého³⁹ století – již nezajímají současného návštěvníka; ten je zaujat formou a zpracováním: oko musí být schopné pomalu přejíždět celou plochu obrazu. Akt dívání se stává druhem transu, který spojuje diváka a umělecké dílo.“⁴⁰*

Tato citace je důležitá pro porozumění způsobu vystavování mj. i moderních sbírek ve Veletržním paláci, které do dnešních dnů vychází z těchto principů.

Moderní umění z větší části vznikalo a vzniká (zdánlivě) bez onoho původního kontextu, do něhož mohou být vřazena díla zejména starších období, která před svým umístěním do muzea plnila jinou společenskou a kulturní funkci. Kesner navrhuje jako jednu z možných forem prezentace uvádění děl do vzájemných souvislostí a evokaci



Obr. 11: Britské korunovační klenoty. „modernistický způsob instalace klenotu“



Obr. 12: Pohled do expozice NG ve Veletržním paláci.

³⁸ GOMBRICH: 1985. [13] s. 341. „Kdykoli dostaneme vizuální dojem, reagujeme na něj tím, že jej opatříme vinětou, zaregistrujeme a zařadíme tak či onak, i když jde jen o inkoustovou kaňku nebo otisk prstů.“

³⁹ Tedy 19. století.

⁴⁰ Germain Bazin, The Museum Age. New York: Universe Books 1976, s. 265 (přel. J. van Nuis Cahill), in: KESNER ml.: 2000. [20] s. 72-73

jejich významu v moderní kultuře. Tím je míněno integrované vystavení různých výtvarných žánrů a médií, jež spolu v moderní kultuře koexistují: malby, plastiky, fotografie, uměleckého řemesla atd. V roce 2000 prošla stálá expozice proměnou a byla sem zařazena i díla 19. století, která byla původně umístěna v Anežském klášteře. V rámci proměny expozice byl proveden posun směrem k navrženému řešení: objevily se ukázky architektury, nábytku, uměleckého řemesla, módy, designu a scénografie. Nechybějí ani fotografie, kresby a grafiky, soustředěné v grafických kabinetech. Přesto „*vlastní instalace maleb a soch, umísťující jednotlivé exponáty – často jako solitéry – na panely, fyzicky a opticky zdůrazňuje jejich autonomii estetického objektu, přeneseného ze sféry reálného časoprostoru původní funkce do abstraktního plánu nadčasové umělecké hodnoty.*“⁴¹

Modernistický způsob instalace je stále velmi rozšířený jak v českých tak světových muzeích. Muzeum se jakoby stává „neviditelným“ v prostoru setkání diváka s dílem. To ovšem ze samé podstaty není možné, protože budova galerie či muzea je velmi výmluvným symbolem, který nějak předurčuje mysl a pocity příchozího návštěvníka.⁴²

„*To, jakým způsobem muzea vystavují, ovlivňuje vnímání uměleckých děl.*“⁴³ Někdy to může být výhodou, jindy komplikací. Může být složitější vystavovat moderní umělecká díla ve starobylé budově než v soudobé architektuře, která vznikla za účelem výstavních prostor. Také Veletržní palác, jako budova původně plánovaná pro pořádání veletrhů, není jednoznačně ideálním místem pro expozici umění. Zde modernistický způsob instalace poněkud pokulhává na nevhodném členění interiéru a nedostatečném osvětlení vystavovaných děl (příliš nízké stropy a nedostatek shora přicházejícího denního světla). Galerie kompenzuje jisté nedostatky pořádáním stále kvalitnějších doprovodných programů zejména pro školy, ale vyvíjí se také programy pro rodiny a doprovodné dílny pro dospělé, které napomáhají orientaci v bludišti výstavních prostor.

Kurátorským záměrem expozice Veletržního paláce je „*představení vedle osobností*

⁴¹ KESNER ml.: 2000. [20] s. 74

⁴² Jak bylo již výše naznačeno v citaci návštěvníka výstavy Veroniky Bromové v Domě U Kamenného zvonu.

⁴³ FREELANDOVÁ: 2011. [11] s. 89

*osvědčených také umělců dosud opomíjených nebo neobjevených. České umění je ukázáno v těch kvalitách, které je odlišují od světového, a činí je jedinečným."*⁴⁴

3.1.1.2 Anežský klášter – dlouhodobá expozice sbírky starého umění z Čech a střední Evropy

Sbírka starého umění NG se nachází v bývalém klášteře klarisek, který byl založen Anežkou Přemyslovnou ve 13. století. Ve 14. století bylo nad ambitem klarisek dostavěno patro a vybudována patrová věž s kaplí a zaklenutá dormitář. Tyto prostory dnes slouží jako výstavní sály. Stávající podoba kláštera vznikla po zásahu v 60. - 80. letech 20. století, kdy byl areál upraven pro potřeby Národní galerie v Praze.

Základy sbírkového fondu starého umění byly postupně budovány od 1. poloviny 19. století Společností vlasteneckých přátel umění, která již v 80. letech 19. století vlastnila unikátní sbírku české deskové malby. Po vzniku Národní galerie v Praze v roce 1949 se sbírka starého umění rozšířila o zkonfiskované soukromé kolekce a majetek církevních institucí.

Tento v podstatě negativní zásah umožnil představení ucelenějšího přehledu o vývoji středověkého umění v našich zemích. Po roce 1990 byla opět většina zabavených děl navracena v restitucích a došlo k narušení původní koncepce výstavy. Tuto situaci bylo nutno řešit a došlo zároveň k relativizaci obsahu dříve poměrně úzce chápaného pojmu tzv. národního umění, „*které nepostihuje tehdejší historickou situaci přirozeně etnický a kulturně rozmanitý střední Evropy.*“⁴⁵

Současným kurátorským záměrem expozice středověkého a raně renesančního umění, která byla otevřena v roce 2000, je začlenění starého umění vzniklého v Čechách a na Moravě do širšího středoevropského rámce (což je však limitováno možnostmi galerijního sbírkového fondu).⁴⁶ Koncepce výstavy, i přes určité ideové inovace, stojí stále na základech dějin vývoje starého umění. Návštěvník prochází od začátku



Obr. 13: Budova Anežského kláštera v Praze, založen roku 1233



Obr. 14: Pohled do expozice NG v Anežském klášteři

⁴⁴ Dostupné z www.ngprague.cz/cz/5/sekce/veletrzni-palac/. [cit. 2012-03-17]

⁴⁵ CHLUMSKÁ (ed.): 2006. [17] s. 11

⁴⁶ CHLUMSKÁ (ed.): 2006. [17] s. 5 - 13

postupně jednotlivými výstavními sály a zároveň se tím „posunuje v čase“. Přesouvá se jakoby po časové ose od nejstaršího dochovaného díla až po nejmladší exponáty. V průběhu je upozorňován na základní výtvarné proměny, jednotlivé regionální typy zobrazení a souběžně s deskovými obrazy potkává také sochařská a řezbářská díla z jednotlivých epoch. Převážnou část vystavených děl tvoří bývalé inventáře sakrálních staveb. Mezi malířskými zobrazeními dominuje výjev P. Marie v různých podobách a situacích převzatých z teologické literatury.

Budova bývalého středověkého kláštera je vhodným prostorem pro expozici starého umění pro navození atmosféry vnímání gotického sakrálního umění. Také černé pozadí deskových obrazů a bodové osvětlení vytváří intimní atmosféru napomáhající koncentraci na vystavené exponáty. U sbírky tohoto typu je umělecko-historický způsob vystavení jistě na místě a jednotné prostory napomáhají uchování sbírek, které vyžadují stabilní teplotu, vlhkost a minimální sluneční osvětlení a zároveň umožňují jejich shlédnutí.

Expozici by bylo jistě možné ještě rozšířit o další dobové kontexty, které by zdůrazňovaly pozadí vzniku děl.

Virtuální prohlídka dostupná z www: <http://www.ceskapanoramata.eu/vr.php?i=2195>

Koncepce vystavení sbírek starého umění je v porovnání s uměním 20. a 21. století v mnoha ohledech „jednodušší“, alespoň v českém prostředí. Ve vnímání starého umění zde máme již vybudovanou určitou tradici. Také nesporný fakt, že jsou zachovaná středověká díla zcela unikátní a mají obrovskou hodnotu, může poskytnout (zejména dospělému) návštěvníkovi galerie určitý koncept vnímání těchto výtvarných děl a vzbudit o ně zájem. A to i v případě, že mu ostatní kontexty nejsou známy.

Problematičtější situace nastává v případě moderního a postmoderního umění. Tradice vnímání a přijímání soudobých děl se u nás teprve buduje.⁴⁷ Zde je škála námětů a způsobů zobrazení velmi široká a prezentace formou modernistické instalace přestává fungovat.



Obr. 15: Neznámý mistr
- Madona vyšehradská, po roce 1355,
NG v Praze.

⁴⁷ Na prezentaci a pojetí aktuálního výtvarného dění se významně podílí galerie Rudolfinum, která se na tuto problematiku v posledních letech specializuje.

4 Galerijní pedagogika

Pro začátek je důležité ujasnit si základní pojmy, které se týkají této oblasti. V českých zemích je tradice muzejní a galerijní pedagogiky teprve formována, proto se lze dosud setkat s různými termíny, převzatými z cizojazyčného prostředí.

Důležitým pojmem, převzatým z německy mluvících zemí je „muzejní pedagogika“ (Museumspädagogik). Tímto výrazem „*souhrnně označujeme aktivity, které cíleně využívají instituce muzea k přímým výchovně vzdělávacím činnostem.*“⁴⁸ Mezi muzejní a galerijní pedagogikou je v kontextu českého jazyka základní, ovšem ne zcela zásadní rozdíl. „*Zatímco muzejní pedagogika je obecná disciplína, která zahrnuje teoretické a metodologické otázky práce pro veřejnost v muzeu, tedy v instituci, která se může věnovat stejně dobře obecné historii jako regionálním dějinám či mineralogii nebo flóře a fauně, galerijní pedagogika má svůj předmět zájmu podstatně soudržnější, neboť se zabývá výhradně výtvarným uměním.*“⁴⁹ V podstatě se tedy tyto dva obory liší jen předmětem svého zájmu, jinak postupy a metody zprostředkování jsou tytéž.

Ovšem v německy mluvících zemích i ve Spojených státech se téměř nesetkáme s pojmem „galerie“, který je u nás tolik vžitý. V drtivé většině případů se zde mluví o „muzeu umění“.⁵⁰

Také odlišnost mezi galerijními a muzejními animacemi je dána pouze předmětem zájmu. Rozdíly se však mohou stírat, pokud se jedná o galerie prezentující historické sbírky. Zde vedle vlastní tvořivé práce hraje během animačního programu důležitou roli také složka vzdělávací, která může v některých případech i převažovat.⁵¹ V rámci galerijní animace pro sbírky umění 20. století lze naopak očekávat větší míru důrazu na

⁴⁸ HORÁČEK: 1998. [15] s. 56

⁴⁹ HORÁČEK: 1998. [15] s. 56

⁵⁰ „Museum of Art (angl.), Kunstmuseum (něm.)

⁵¹ Jako dobrý příklad může sloužit sbírka starého českého umění NG v Anežském klášteře, kde naprostou většinu lektorů programů pro veřejnost tvoří absolventi historicko-vědních oborů.

kreativní aspekty práce a citovou rovinu vnímání.⁵²

Galerijní animace je jedním z několika typů doprovodných programů pořádaných galerií (ale i muzeem). Liší se mezi sebou zejména vzájemným poměrem nebo úplnou převahou teoretické a praktické složky. Mezi teoretické programy, ve kterých je hlavní důraz kladen na výklad a práci s poznatky o umění, řadíme přednášky, prohlídky, besedy, ale i vydávání katalogů a článků týkajících se sbírek. V rámci programů praktických mluvíme o kursech, ateliérech a tvůrčích dílnách. Částečně také vycházejí z teorie, ale hlavní důraz je kladen na praktické činnosti účastníků, v rámci kterých se prohlubují poznatky o vystavených dílech i o umění obecně.

Posledním typem jsou programy smíšené, mezi které počítáme také galerijní animaci.⁵³



Obr. 16: Galerijní animace pro stálou sbírku NG v Anežském klášteře.

⁵² HORÁČEK: 1998. [15] s. 57

⁵³ HORÁČEK: 1998. [15] s. 63

4.1 Galerijní animace

4.1.1 Teoretické aspekty galerijní animace⁵⁴

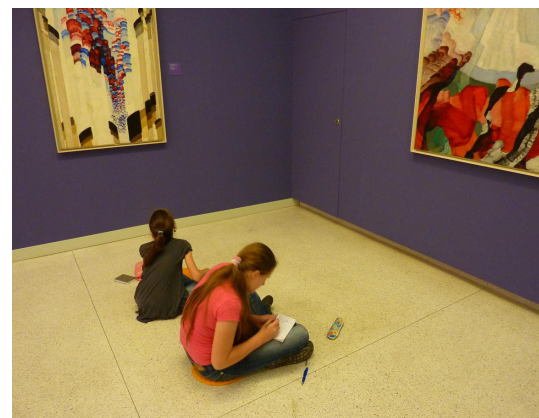
„Jedná se o komplexní strukturované programy, které jsou koncipovány ve vazbě na RVP. Uskutečňují se skupinou žáků či studentů v prostorách galerie výtvarného umění v souvislosti s konkrétní výstavou výtvarných uměleckých děl. V setkávání mladých lidí s výtvarným uměním jsou uplatňovány oboustranně vstřícnější metody a formy, inspirované zejména přístupy konstruktivní a zážitkové pedagogiky. Galerijní animace mají za cíl v první řadě neodrazovat od onoho setkávání, a také naučit mladé lidi umět z tohoto setkávání vytěžit maximum.“⁵⁵ Galerijní animace v sobě slučuje oblast umění a edukace. Tyto dvě oblasti jsou vzájemně pohyblivě propojovány polem „sociálních vztahů, účinků diskursivních režimů a jejich slovníků, v nichž se konstituuje jak umění, tak i vzdělávání.“⁵⁶ V tomto poli se pak otevírá prostor „hovoru o obrazech“, který je velmi důležitý pro celou oblast výtvarné pedagogiky. Teoretici umění i umělecké instituce se sice postupně vzdávají svého výsadního postavení při určování hodnot a statusu uměleckého díla, jejich vliv je však nadále stěžejní.

Galerijní animace, jak již bylo řečeno, se uvádí mezi smíšenými programy galerijní pedagogiky. Její teoretická a praktická část by tedy měly být v určité rovnováze. Tato rovnováha není nijak pevně dána. Odvozuje se vždy aktuálně v rámci jednotlivých programů pro konkrétní výstavu připravovanou konkrétními animátory. Rozdíly mohou také vznikat v rámci jednoho programu určeného pro různé skupiny návštěvníků, ať se již liší množstvím účastníků, jejich věkem či složením. Jiný poměr teorie a praxe bude ve skupině určené pro předškolní děti oproti skupině pro střední školu atd.

„Animace v galeriích jsou „oživující“ činnosti, při nichž návštěvníci pomocí různých materiálů či předmětů vytvářejí dílčí výtvarné etudy, které svým principem, technologií



Obr. 17: Galerijní animace pro stálou sbírku NG ve Veletržním paláci.



Obr. 18: Galerijní animace pro stálou sbírku NG ve Veletržním paláci.

⁵⁴ Termín animace je používán zejména v americké, anglické a francouzské muzejní a galerijní pedagogice. V českém jazykovém prostředí tento výraz koliduje s výrazem označujícím postup při vytváření animovaného filmu. Nebyl však nalezen vhodnější ekvivalent. Tento výraz budu proto používat v průběhu celé mé práce.

⁵⁵ <http://digifolio.rvp.cz/view/view.php?id=2001>. [cit. 2012-03-27].

⁵⁶ FULKOVÁ: 2008. [12] s. 10-18

nebo obsahovým zaměřením navazují na sledované výtvarné dílo."⁵⁷

Dalo by se také říct, že animátor vytrhuje diváka z jeho netečnosti a pomocí různých aktivit jej vybízí ke spoluúčasti na interpretaci vystaveného artefaktu.

V ideálním případě, pokud to galerijní podmínky dovolí, probíhá animace přímo před vystavenými díly a může tedy přinášet bezprostřední zážitek z vlastního objevování tváří v tvář uměleckému dílu. Práce s reprodukcí nemůže tuto kvalitu nahradit. „Animace je proces kontaktu s výtvarným dílem, který účastníky vede prostřednictvím zážitku k možnostem bohatšího poznání a k získávání nových zkušeností.”⁵⁸ Na rozdíl od teoreticky vedených přednášek a besed o umění, přináší animace důležitý a účinný prvek praktické činnosti, která pomáhá aktivizovat i jiné smysly než pouhý zrak a prohlubovat tak prožitek a porozumění z více úhlů pohledu.

„Umělecké dílo vzniká s konečnou platností až v hlavě vnímatele, jenž musí uměleckému textu porozumět a dílo pochopit. V procesu čtení tohoto textu – jeho dekódování a interpretace – krystalizuje ve vědomí percipienta estetický předmět, tj. zmíněné dílo. Hovoříme o jeho individuální konkretizaci.”⁵⁹

Horáček uvádí tyto základní cíle galerijních animací:

- **probouzení zájmu** o umění
- poukázání na poutavé detaily, což může vést k **citovému zážitku**
- otevírání prostoru pro **osvojování informací o vývojových etapách dějin umění** a nacházení souvislostí ve vertikální i horizontální ose dějin
- **rozvíjení** a procvičování **schopnosti „číst“ hodnoty a významy uměleckého sdělení**
- prostřednictvím interpretace výtvarného díla hledat v konfrontaci s umělcem svůj **vlastní názor**⁶⁰

⁵⁷ HORÁČEK: 1998. [15] s. 71

⁵⁸ HORÁČEK: 1998. [15] s. 72

⁵⁹ KULKA: 2008. [22] s. 354

⁶⁰ HORÁČEK: 1998. [15] s. 74

Galerijní animace je v podstatě určitou formou interpretace. Tomu se nelze vyhnout při jakémkoli kontaktu s uměleckým dílem. *„Každá interpretace je založena na předpokladu, že výtvarné dílo není pouze „sebou samým“ (tj. izolovanou věcí bez dalšího vztahu k našim ideám), ale že něco znamená, že skrývá nějaké obsahy, které mohou být na první pohled nepřístupné, ale lze je objevit a vyložit. „Interpretací uměleckého díla do přirozeného jazyka odpovídáme na otázky, které podle okolností mohou vést k odpovědím docela jednoduchým, ale také nesmírně složitým: co to je (co to znamená)? jak je to uspořádáno? k čemu to patří? jak to vzniklo? komu to prospívá? atd. Díky interpretaci se dílo stává srozumitelným a může být předmětem diskuze, kritické argumentace apod.“*⁶¹

Na samém počátku animátor prochází expozicí a nalézá vlastní významy pro vystavená díla. Je důležité mít na paměti pluralitní teorii umění a být schopen zpracovat co nejširší spektrum možných kontextů. Takovým způsobem je možné získat hlubší obraz o vystaveném díle a schopnost diskuze v rámci edukativního programu.

Podle názoru řady odborníků je důležité navázat kontakt zejména s uměním současným, které odráží aktuální děje a proměny ve společnosti. V umění 20. a 21. století docházelo od počátku k diferenciaci jednotlivých proudů a oborů. V důsledku toho začalo být stále těžší udržovat přehled o aktuálním uměleckém dění a nastal určitý rozpor mezi uměním a veřejností. Tento konflikt vede i dnes k větší potřebě zprostředkování soudobého umění a existenci živého komunikačního pole mezi divákem a vznikajícími díly. V tomto ohledu také vyniká důležitost galerijní animace, která kromě teoretických znalostí umožňuje divákovi zároveň vlastní hmatový a tvůrčí prožitek, což může vést k hlubšímu a trvalejšímu osvojení získaných poznatků.⁶²

⁶¹ SLAVÍK: 2001. [30] s. 247

⁶² HORÁČEK: 1998. [15] s. 38 - 39

4.1.2 Metodika galerijní animace

Na počátku každé přípravy animačního programu je nutné dobře zvážit poměr mezi teoretickou a praktickou částí. Tento poměr není možné stanovit pevně. Možností jak začleňovat do teoretického výkladu praktické úkoly je mnoho a různým typům výstav může vyhovovat různý způsob vedení, stejně tak jako různým typům skupin, které se animace účastní. Stejně dobré výsledky může přinést delší teoretický výklad, po kterém následuje samotná praktická část, jako animace, která bez teoretického úvodu rovnou přistoupí k dílčí praktické etudě.

*„Hledáme-li funkční rovnováhu mezi praktickou a teoretickou složkou animací, pak si musíme pro rozvržení programu stanovit určitá kritéria. Základním kritériem je samozřejmě typ výstavy a tématický záměr a cíl animace.“*⁶³ Je tedy potřeba vymezení smyslu animace, kam chceme s účastníky dojít, na co z výstavy chceme navázat a co chceme rozvíjet.

Dalším kritériem, které hraje při sestavování programu významnou roli je složení skupiny, tedy věk, sociální struktura a také profese účastníků. Pro každou skupinu animátor volí jiné činnosti. Animátor musí mít na paměti možnosti jednotlivých skupin a jim pak přizpůsobit program. Se skupinou účastníků také souvisí časový rozsah galerijní animace. Během dvouhodinové dotace nelze rozpracovat složitější výtvarné úkoly, protože hrozí, že zůstanou nedokončeny a záměr animace se mine účinkem. Naopak při víkendových dílnách je možnost komplexnější a složitější výtvarné práce, kdy jednotlivé úlohy na sebe navazují apod. Také stupeň složitosti úkolů či úkolu může být vyšší při práci s věkově starší skupinou či s odbornou veřejností. Dalším z kritérií, které je třeba mít na zřeteli, jsou prostorové a technické podmínky galerie, v níž se animace uskutečňuje. Jakkoli promyšlený program nebude fungovat bez respektu k materiálovým či prostorovým možnostem výstavní instituce. Je možné pracovat jen s těmi pomůckami, technikou či místem, které je galerií poskytnuto. Z předešlých stanovených kritérií vyplývá, že postava galerijního pedagoga či animátora je pro tvorbu



Obr. 19: Galerijní animace pro stálou sbírku NG ve Veletržním paláci.

⁶³ HORÁČEK: 1998. [15] s. 75

animačního programu stěžejní. Vždy záleží na schopnostech, možnostech a hlavně zkušenostech animátora, jaká bude výsledná podoba galerijní animace.

4.1.2.1 Struktura animačního programu

Nelze říci, jak by měla „správná“ galerijní animace vypadat. V základě by však měl program obsahovat motivační část neboli vstupní evokaci (úvodní slovo animátora, teoretická diskuze, praktická etuda, atd.), hlavní pracovní část (souvislá výtvarná činnost, dílčí na sebe navazující výtvarné etudy, či střídající se praktické a teoretické úkoly, atd.) a závěr (opět záleží na animátorovi jakým způsobem program zakončí).

Motivace

„Je velice důležité, jak animační program zahájíme. V prvních okamžicích se totiž buduje vztah mezi lektorem a účastníky, který následně ovlivní průběh celé akce. Pomocí evokace by se měla vybudovat příznivá atmosféra, plná napjatého očekávání a touhy dozvědět se něco nového. Ve vstupní evokaci by měl být funkčně nastíněn problém, kterým se budeme společně zabývat.“⁶⁴

Vstupní část animačního programu může nabývat téměř jakýchkoli podob, pokud to odpovídá druhu vystavovaného artefaktu a věku účastníků. Vzhledem k tomu, že je tento druh aktivity postaven na dialogu, je vhodné představení lektora a navození přátelské atmosféry, díky které se mohou účastníci uvolnit a aktivně se zapojovat do navržených činností.

Dobře započatý úvod hraje také roli v celkovém vyznění programu. *„Zejména menším dětem napomůže zmírnit nervozitu z neznámého prostředí a aktivizuje jejich smyslové vnímání. Proto se vyplatí důkladně tuto část animace promyslet a připravit.“⁶⁵*

Hlavní pracovní část

Snahou lektora je nalézt nejvhodnější způsob přiblížení vystavovaného díla nebo

⁶⁴ ŠOBÁŇ: 2007. [32] s. 23

⁶⁵ ŠOBÁŇ: 2007. [32] s. 24

souboru děl určité skupině návštěvníků. Stejně jako vstupní evokace může také hlavní pracovní část nabývat nejrůznějších podob. Navržení určitého problému je dále řešeno pomocí rozhovoru, výkladu, setkání s výtvarnými díly nebo jednoduché dramatické etudy či výtvarné akce. Tyto aktivity se mohou v různé intenzitě střídat. Podle věku a zaměření účastníků mohou převažovat teoretické nebo praktické činnosti. Pro mladší děti je vhodné zařadit více aktivizujících činností, u starších dětí a dospělých návštěvníků můžeme zařadit více odborného výkladu, případně samostatnou práci s textem.

Stěžejní součástí galerijní animace je práce před vystavenými originály. Podle typu a časových možností je vhodné vybrat určité množství originálních děl, kterým se můžeme společně soustředěně věnovat. Je vhodné vybrat taková díla, která jsou vzájemně provázaná nějakým jednotícím prvkem (případně můžeme tento prvek nacházet společně s účastníky).

V každém případě by měl mít účastník programu dostatek času na to, aby si mohl exponáty dobře prohlédnout.

Snahou lektora je pak vést s divákem rozhovor, během něhož mu sdělí určité množství odborných informací, ale zároveň ho vybídne k **subjektivní interpretaci díla**. *„Subjektivní interpretace díla je totiž velmi cenná. Pomocí ní přestává být umělecké dílo anonymní věcí a může se stát pro aktéra alespoň na chvíli důležitým předmětem, ke kterému si vybudoval velmi blízký vztah. Pro animaci bývá velmi přínosné, pokud se před dílem rozproudí živá diskuze. Tu pak lektor pouze moderuje a jemně usměrňuje.“*⁶⁶

Mimo exponáty do hry vstupuje také instalace expozice. Z ní musíme vycházet při vymýšlení vhodných způsobů práce před uměleckými díly. Některé výstavní instituce mají přísný režim v ochraně exponátů (zejména historicky cenná díla). Proto je ideální, pokud se v budově galerie nachází lektorská učebna, ve které můžeme na přímé setkání s artefakty navázat vhodnou praktickou činností.

Praktická činnost upevňuje získané teoretické poznatky a mohou se v ní také uplatnit účastníci, kterým případně předchází činnosti nevyhovovaly a teprve při praktické činnosti se plně projeví.

⁶⁶ ŠOBÁŇ: 2007. [32] s. 26

Při praktické činnosti nejčastěji využíváme prvky výtvarné výchovy. Práce může být vedena individuálně, ve dvojicích, ve větších skupinách, případně kolektivně.⁶⁷

Závěrečná reflexe

*„Během závěrečné reflexe se lektorovi nabízí možnost, jak zrekapitulovat dění během celé akce a zdůraznit zásadní poznatky.“*⁶⁸ Závěrečnou reflexi nelze podceňovat. Nabízí se v ní možnost získat zpětnou vazbu od účastníků programu a přesvědčit se, zda se forma a způsob vedení animace neminuly s požadovaným cílem, případně může obdržet cenné podněty pro další vylepšení programu.

Účastníci mohou v této části okomentovat dílo vzniklé při praktické činnosti nebo říci, která část programu je nejvíce bavila.

4.1.2.2 Typologie animací⁶⁹

Edukativní programy lze rozdělit podle několika kritérií. Prvním z nich je typ výstavy, pro který je animace vytvářena. Jinak bude připravována a strukturována animace pro stálou expozici, jinak pro výstavu krátkodobou.

Stálá expozice nabízí možnost dlouhodobé přípravy, třibení a ověření programu na různých skupinách návštěvníků. *„Trvalé výstavy obvykle dokumentují určitý rozsáhlejší tematický nebo časový celek, takže při animacích na těchto výstavách je osobitým problémem otázka výběru exponátů, k nimž se bude vztahovat praktická část programu.“*⁷⁰ Podle cíle takového programu rozlišujeme animace zaměřené na poznání celé expozice, nebo na sledování dílčího období, směru, výtvarné techniky nebo tvorby jednotlivého autora. Také lze vybrat jedno téma, které je společné většímu množství vystavených exponátů. Stálá expozice může sloužit zároveň jako prostředek k práci v jiném oboru (například pro výuku dějepisu, literární nebo hudební výchovy).

Dlouhodobá expozice také nabízí větší časový prostor pro vytvoření kvalitních

⁶⁷ ŠOBÁŇ: 2007. [32] s. 26-27

⁶⁸ ŠOBÁŇ: 2007. [32] s. 28

⁶⁹ Pro hlubší studium této problematiky viz. HORÁČEK: 1998. a ŠOBÁŇ: 2007.

⁷⁰ HORÁČEK: 1998. [15] s. 77

pracovních listů (to však neznamená, že by nemohly vzniknout také pro výstavu krátkodobou).

Krátkodobá výstava klade větší nároky na rychlost a kvalitu přípravy animace.

4.1.2.3 Pracovní listy

Vhodnou součástí animačního programu je zapojení pracovního listu. Většina účastníků přivítá, pokud si může po skončení programu odnést něco hmatatelného s sebou domů. Zpravidla jsou to díla vzniklá během výtvarné činnosti. Někdy však v programu převládá mluvené slovo či pohybová aktivita. V tomto případě mohou artefakt dobře zastoupit pracovní listy. *„Práci s nimi může lektor vhodně zakomponovat do samotné struktury animace. Využití pracovních listů je opět velmi rozmanité. Od samostatného plnění jednoduchých úkolů až po složitější výtvarnou práci. I pouhá komentovaná prohlídka se dá zpestřit jednoduchým pracovním listem.“*⁷¹

Rozlišujeme dva typy pracovních listů. Prvním jsou **pracovní listy určené pro práci s lektorem**. Mohou mít rozsah pouhé dvojstrany nebo několika stránek. Nejedná se o kompletně zadané úkoly, protože se počítá s komentářem lektora. Využívají se spíše k zaznamenání doplňujících teoretických či obrazových informací nebo je v nich obsaženo místo pro písemné či výtvarné aktivity účastníků. Mohou být doplněny také slovníčkem důležitých odborných termínů.

Druhým typem jsou **samoobslužné pracovní listy**. Pro práci s nimi není nutný výklad lektora. Mají zpravidla větší rozsah a obsahují podrobné zadání úkolů, ideálně včetně klíče k jejich řešení. Jsou v galeriích a muzeích přichystány pro neorganizované návštěvníky.⁷²

⁷¹ ŠOBÁŇ: 2007. [32] s. 35

⁷² ŠOBÁŇ: 2007. [32] s. 37-38

4.1.3 Galerijní pedagog - animátor⁷³

V současné době není v České republice vzdělávání galerijních pedagogů nijak rozvinuto. Zpravidla se jimi, podobně jako v zahraničí, stávají absolventi výtvarného oboru pedagogických fakult nebo absolventi dějin umění z fakult filozofických.

(...) „Animátor či lektor by měl být vyhraněnou osobností s vyzrálými komunikativními dovednostmi a s dostatečnou mírou teoretických a praktických znalostí s oblasti umění. Se vzrůstajícím kontaktem našeho státu se světem se jako nezbytnost připojuje požadavek na jazykovou vybavenost, aby lektori byli schopni nabídnout programy i pro zahraniční návštěvníky.“⁷⁴

Základním požadavkem na galerijního pedagoga je schopnost vedení komunikace s návštěvníkem, citlivé reagování na specifika skupiny absolvující program, schopnost upoutat, udržet a rozvíjet pozornost návštěvníků. Prioritou je příprava kvalitního a zajímavého programu vycházejícího z odborných znalostí, který se může stát přínosem pro diváka a v ideálním případě vést k silnému zážitku tváří v tvář uměleckému originálu.

⁷³ Pojem animace a „animátor“ je využíván v kolektivu pracovníků lektorského oddělení ve Veletržním paláci v Praze a při programech pro školní mládež v Domě umění města Brna. V prostředí českých galerií a muzeí je nejčastěji využíván název „metodický pracovník“ nebo „lektor“. V Německém prostředí převažuje název „muzejní pedagog“ nebo „lektor“. Výraz „animátor“ se téměř nevyužívá. (viz. Horáček: 1998. s. 101)

⁷⁴ HORÁČEK: 1998. [15] s. 103

4.1.4 Umělecký artefakt v galerijní animaci

Artefakt (z lat. *arte factus*, uměle udělaný) je termín označující libovolný objekt nebo proces, který vznikl lidskou aktivitou, na rozdíl od předmětů přírodních. Jde o pojem obecně široce vnímaný. Definován je různě podle oboru, ve kterém je nahlížen.

V širším slova smyslu budu uvažovat o artefaktu jako o předmětu vytvořeném konkrétním člověkem v konkrétní době. Což se týká v podstatě všech lidských výtvorů, které nás obklopují, umělecká díla nevyjímaje. Takto o artefaktu uvažuje Ladislav Tondl. Nezabývá se estetickým hlediskem artefaktu. V jeho pojetí jsou artefakty charakterizovány jako vlastní konkrétní modely s komunikační funkcí (komunikační funkce ale nemusí být hlavním účelem). Tyto modely mají svého tvůrce a příjemce, jež musí mít jisté schopnosti a znalosti (kompetence), aby mohl artefakt splnit všechny funkce, včetně komunikační.⁷⁵

Díky této úvaze se dostáváme k důležité roli galerijní animace, která rozvíjí u diváka kompetenci k porozumění komunikační složky uměleckého díla. Tato kompetence v postmoderním chápání neznamena znalost souboru jakýchsi univerzálních pravd. Je spíše hledáním cest a vedením dialogu, který postupně ustavuje hodnotu díla.

Ztotožňuji se s následující citací: *„Dnešní nahlížení světa se vzpírá myšlence na univerzální pravdy. Ve světě umění je postmoderna charakterizována zájmem o prolínání umění a všedního života, stíráním hranic mezi uměním a lidovou kulturou, potlačováním významu originálu a zájmem o pluralitní nahlížení uměleckého díla, v jehož rámci je význam přikládán hlasu diváka a jeho osobním zkušenostem. Vzdělávání v muzeu je založeno na aktivitách, při kterých se teprve ustavuje hodnota díla v dialogu, v němž zaznívají hlasy všech zúčastněných bez hierarchického řádu. Takový přístup stírá auru posvátného spojenou s prostorem muzea (původně chrámem umění) a jednotlivými uměleckými díly a činí z muzea či galerie světský prostor, ve kterém jsou naplňovány potřeby nejrozličnějších skupin návštěvníků.“*⁷⁶

⁷⁵ TONDL: 1996. [34]

⁷⁶ CHOCHOLOVÁ: [18] s. 4

PRAKTICKÁ ČÁST

5 Navržení autorských edukativních programů

V rámci své bakalářské práce jsem si vytkla za cíl zkoumat specifika práce s artefaktem 20. století při galerijní animaci. Tato specifika hledám na základě přípravy a porovnání dvou edukačních programů, z nichž jeden byl připraven pro umění velkých slohů (v tomto případě sbírku středověkého umění Národní galerie v Praze) a druhý pro umění 20. století. Rozdíly a specifika jsem sledovala během přípravy obou programů, v čem se liší, dále v samotném průběhu programů a závěrečné (ústní) reflexi účastníků skupiny⁷⁷. Výsledky zkoumání uvádím v poslední části tohoto oddílu.

Oba programy, které jsem připravovala, byly určeny pro skupinu dětí ve věku šesti až třinácti let. Jednalo se o děti navštěvující společně zájmový výtvarný kroužek v Domě dětí a mládeže „Symfonie“ v Poděbradech. Tuto skupinu jsem přizvala pro spoluúčast na připravovaném programu z několika důvodů. Jedním z nich byl požadavek, aby se jedna skupina dětí účastnila obou navržených programů. Po předběžném zjištění byl tento požadavek na běžnou školní třídu prakticky nerealizovatelný. Vzhledem k tomu, že nemám žádné kontakty, hledal by se pedagog ochotný vzít třídu dvakrát během školního roku na návštěvu galerie velmi těžko. O tom jsem byla ujistěna v edukačním centru Veletržního paláce a využila proto příležitosti ke spolupráci s lektorkou z DDM v Poděbradech Bc. Petrou Peštovou, která mi ochotně přislíbila účast na obou připravovaných programech.

Účast právě této skupiny na mém edukativním programu měla mnoho výhod, ale také některé nevýhody.

Základní výhodou, kterou jsem v průběhu práce vnímala, byl aktivní zájem dětí o výtvarné umění, protože se jednalo o děti, které dobrovolně navštěvují zájmový kroužek s tímto zaměřením. Měly již za sebou mnoho výtvarných zkušeností a bez zaváhání se pouštěly i do složitějšího výtvarného úkolu. Nevýhodou byly velké věkové

⁷⁷ Tato ústní reflexe však nebyla během animace z technických a časových důvodů zaznamenána.

rozdíly mezi účastníky (od šesti do třinácti let). Z toho důvodu pro mně bylo problematické sestavit teoretickou část. Váhala jsem do jaké hloubky se mohu pouštět, aby to bylo pro starší děti zajímavé a pro mladší ještě přijatelné. Obecně ale považuji smíšenou skupinu dětí pro pedagogickou práci vhodnější než skupinu dětí stejného věku, mj. kvůli vzájemnému působení a inspiraci, kterou si mohou takto věkově rozrůzněné děti poskytnout. Mladší mají přirozenou tendenci napodobovat děti starší a lépe od nich přijímat informace a dovednosti, naopak starší děti byly vždy ochotné těm mladším složitější věci vysvětlovat a tím si je lépe zapamatovat a zhodnotit.

5.1. Galerijní animace pro sbírku středověkého umění v Čechách a střední Evropě

5.1.1 Stálá expozice středověkého umění v Čechách a střední Evropě

Expozice sbírky starého umění NG v Anežském klášteře je tématicky členěná podle stáří a dobových souvislostí do jednotlivých sálů, kterými postupně vede návštěvní trasa. Podle kurátorského záměru by si návštěvník v průběhu prohlídky měl udělat obraz o vývoji a proměnách středověkého umění ve středoevropského prostoru. Některým nejvýznamnějším vystaveným exponátům jsou věnovány zvláštní místnosti. Vpravo od vchodu do expozice je speciální prostor určený pro díla např. nově galerií zakoupená nebo zrestaurovaná. (V době konání uvedené galerijní animace byl v tomto prostoru vystaven nově zrestaurovaný obraz P. Marie ochránitelka⁷⁸.

Vzhledem k vysoké hodnotě vystavovaných děl panuje v galerii velmi přísný režim co se pohybu školních skupin týče a jejich případné výtvarné činnosti. Z technických materiálů přichází v úvahu v podstatě jen papír a obyčejná tužka. Oproti mému původnímu záměru byla praktická část animace přesunuta do v ateliéru



Obr. 20: Neznámý mistr
- P. Marie Ochranitelka, kol. 1450,
NG v Praze.

⁷⁸ viz. **Obr. 20**

lektorského centra NG.

Lze tedy konstatovat, že v této expozici zatím neproběhlo ono výše citované „setření aury posvátného spojené s *prostorem muzea (původně chrámem umění) a jednotlivými uměleckými díly, které činí z muzea či galerie světský prostor, ve kterém jsou naplňovány potřeby nejrůznějších skupin návštěvníků.*“ Větší skupiny, zejména dětských návštěvníků jsou zde stále pod přísným dohledem a značně omezovány ve volném pohybu ve stísněném prostoru expozice. Platí zde požadavek na dodržování ticha a „šouravého netěkavého“ pohybu po expozici. Vzhledem k nevyčíslitelné hodnotě vystavených originálů je tento požadavek pochopitelný. Bývalý středověký klášter je zároveň z mnoha úhlů pohledu vhodným prostorem pro vystavení starého umění. Byla by to otázka pro delší diskuzi, zda takto upravená expozice splňuje postmoderní nároky na galerijní edukaci.

V expozici již několikátým rokem probíhají pravidelné edukativní programy, zejména pro třídní skupiny základních a středních škol, ale i komentované prohlídky pro dospělé atd., které pořádá lektorské oddělení NG. V budově Anežského kláštera mají vlastní zázemí v podobě kanceláří několika stálých zaměstnanců a ateliéru pro výtvarnou činnost umístěného v suterénu. Bez vstřícnosti a ochoty pracovníků lektorského oddělení NG v Anežském klášteře by můj program nemohl vzniknout. Díky nim jsem mohla pro inspiraci navštívit několik náslechů pravidelných programů pro školní skupiny a pro svou vlastní práci využít místní ateliér.

5.1.2 Galerijní animace „Roucho P. Marie v barevných proměnách“

Název programu: „Roucho P. Marie v barevných proměnách“

Předpokládaný časový nárok: 120 minut

Věková skupina: 6-13 let⁷⁹

Anotace:

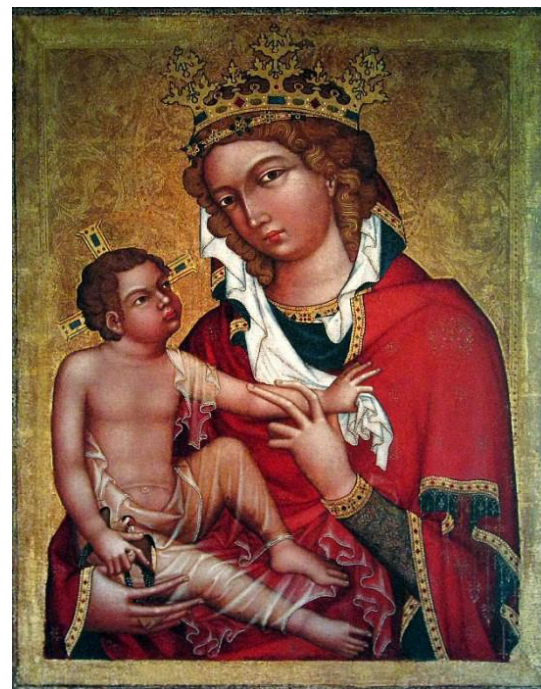
Metodicky rozpracovaný galerijní program pro smíšenou skupinu studentů, který reflektuje barevnost ve vztahu k vyobrazení Panny Marie na středověkém deskovém obraze. Seznamuje účastníky se základním ikonografickým zobrazováním christologických námětů a námětu P. Marie. Klíčové momenty tvůrčích činností jsou doplněné o obrazovou dokumentaci.

Téma a konceptuální rámec:

Stěžejní část této galerijní animace se týká vrcholné gotické deskové malby z doby Karla IV. Do Prahy bylo roku 1349 přeneseno císařské sídlo, což vedlo spolu s řadou dalších fenoménů k vytvoření specificky pražského dvorního stylu. K nejvýznačnějšímu žánru raného karlovského období patří desková malba. Jsou zde vytvářeny „*reprezentativní jednotlivé figury, včleněné do bohatého rámce a určené na způsob dynastické ikony k individuální adoraci*“.⁸⁰

Nejstarší dochované památky deskové malby pochází až ze čtyřicátých let 14. století.

Asi v polovině 50. let 14. století byla namalována Madona z Veveří. „*Prostovlasou Madonu zdobí koruna povyšující ji na královnu nebe, dítě z části zahalené pouze v průsvitnou košilku, sedí (...) vzpřímeně, obrací se k matce a chápá ručkou její roušky. Tím se vytváří těsnější kompoziční spojení a zároveň citová vazba mezi matkou a dítětem, myšlenka, která se (...) ukáže plodnou pro další vývoj českého mariánského*



Obr. 21: Neznámý mistr - Madona z Veveří, kol. 1345-50, NG v Praze.

⁷⁹ Předpokládaný počet účastníků byl 17. Vlastní realizace galerijní animace byla naplánována na 16. listopad 2010 v době od 14 hodin 30 minut až 16 hodin 30 minut.

⁸⁰ DVOŘÁKOVÁ: 1984. [9] s. 311

obrazu."⁸¹ Madona z Veverí mohla vzniknout v dílně významného soudobého umělce, Mistra Vyšebrodského oltáře. Jeho stěžejní dílo, Oltář Vyšebrodský s výjevy ze života Krista, patří k nejvýznamnějším památkám českého gotického malířství a stylově ovlivnil další důležitá díla daného období. Jedním z nich je deskový obraz „Madona vyšehradská“, vzniklý patrně v šedesátých letech 14. století. České malířství jím bylo obohaceno o nový ikonografický typ „Madony Pokorné“. Následují významná díla jako Madona zbraslavská, Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi a cyklus M. Theodorika pro kapli sv. Kříže na Karlštejně. Vývojové tendence v českém umění 2. poloviny 14. století pak vrcholí v díle významného malíře Mistra třeboňského oltáře, k jehož dílům patří také obraz Madona roudnická.⁸²

Při přípravě edukativního programu jsem se rozhodla pro téma **barevnosti**, protože se domnívám, že je to zajímavý způsob jak napoprvé „vstoupit“ do středověkého umění, se kterým neměla převážná část dětí žádnou předchozí zkušenost⁸³. Většinu artefaktů v expozici tvoří **vyobrazení Panny Marie**. Zdálo se mi tedy vhodné spojit tento námět s barevností, což mi poskytlo ucelený prostor k demonstraci některých zcela základních ikonografických faktů, které se týkají středověkého umění. Při přípravě scénáře animačního programu jsem vycházela z ikonografických poznatků klasické vědy o umění a základních teologických textů. Usilovala jsem zároveň o poskytnutí dostatečného prostoru pro samostatnou recepci obrazů bez předchozího formování názoru teoretickým výkladem. Ten sloužil spíše jako doplnění a nebyl pro mě primárním východiskem. Prioritou bylo zejména udržování aktivní komunikace s účastníky a probuzení zájmu o staré umění mj. kladením vhodných otázek.

⁸¹ PĚŠINA:1984. [26] s. 355

⁸² PĚŠINA:1984. [26] s. 355-378

⁸³ ROYT, ŠEDINOVÁ: 1998. [28]
BALEKA: 1999. [3]

Klíčová slova:

ikonografie, symbolika barev, středověké umění, biblické příběhy, christologický cyklus, náměty středověké deskové malby

Organizace řízení učební činnosti: Skupinová, Individuální

Organizace prostorová: Exkurze, Specializovaná učebna

Cíle programu:

- seznámení s významnými díly starého střeoevropského umění
- uvedení do kontextu děl (za jakým účelem vznikala, jakým způsobem, co je na nich zobrazeno)
- navození samostatného uvažování o dílech pokládáním určitých otázek v průběhu návštěvy expozice
- zkoumání barevnosti středověkých děl (hledání souvislostí mezi soudobým a osobním pojetím barev)

Nutné pomůcky a prostředky:

- pracovní list⁸⁴
- upravená reprodukce vystaveného díla
- pastelky; temperry (podle časových možností)



Obr. 22: Galerijní animace pro stálou sbírku NG v Anežském klášteře.
Teoretická část.

Obr. 23: Galerijní animace pro stálou sbírku NG v Anežském klášteře.
Praktická část.

⁸⁴ viz. Příloha II

5.1.3 Scénář a klíčové momenty edukativního procesu⁸⁵

Motivace:

První část (10 min.)

Vcházíme do první místnosti expozice, kde je mimořádně vystaven nově zrestaurovaný gotický obraz P. Marie Ochranitelky.

Lektor: Představí se, přivítá účastníky a každému předá připravené pracovní listy. Vybidne účastníky k usednutí do kruhu na zem (na zapůjčené podložky): *„Vítám vás na výstavě středověkého umění. Na úvod bych vás poprosila abyste si otevřeli pracovní listy na první stránce. Ráda bych si teď s vámi chvíli povídala o barvách. Na úvod zde (v pracovním listu) máme modrou barvu. Věřím, že každého z vás k této barvě něco napadne...”* Následuje povídání o barvách. Účastníci si mohou průběžně zapisovat asociované významy do pracovního listu.

*„Způsob vnímání barev jako symbolu určitého významu nás nyní spojuje s malíři obrazů, které budeme potkávat v této expozici. Zde v pracovním listu na další straně jsou uvedeny některé důležité významy barev na středověkých obrazech.”*⁸⁶ Hledání společných významů a rozdílností.

„Proč si vlastně na úvod povídáme o barvách? Pro středověkého malíře byla barva velmi důležitá a vzácná. Pokud někdo chtěl v té době namalovat obraz, nemohl si zajít do obchodu koupit tempery nebo „vodovky“ tak jak to známe dnes. Dříve si museli malíři vyrábět své barvy sami. Víte z čeho? Mnoho barev bylo tehdy vyrobeno z těch nejvzácnějších materiálů, které člověk měl – ze vzácných kamenů, polodrahokamů i ze zlata. Uvidíte, že většina obrazů, které potkáme, je dodnes velmi krásně barevná a zářivá.”

Očekávaný dílčí výstup:

- Uvědomuje si souvislost mezi soudobým a osobním pojetím barev.

⁸⁵ Terminologie přejata z metodického portálu RVP. [cit.2012-03-22] Dostupné z www: <http://clanky.rvp.cz/clanek/c/Z/314/barvene-carovani.html/>

⁸⁶ RULÍŠEK: 2006. [29]

Druhá část (5 min.)

„A nyní se společně podíváme na obraz před námi (P. Marie Ochránitelka). Mohl by někdo říct co je na něm vyobrazeno? Kdo je ta žena? Proč jsou lidé pod jejím pláštěm tak malí? Jak se asi cítí?“

Očekávaný dílčí výstup:

- Seznamuje se s hlavním námětem, který bude stěžejní po celou dobu prohlídky - „zobrazení P. Marie“.
- Samostatně popisuje umělecké dílo.

„Madony z doby Karla IV.“ (10 min.)

Přesouváme se do další místnosti. *Nalezneme také zde vyobrazení Madony? Zastavení před obrazem P. Marie Vyšehradské: „Deskové obrazy v této místnosti vznikly v době panování významného českého panovníka, který dal postavit katedrálu sv. Víta na Pražském hradě a jeho syna Václava IV. Kdo to byl? Byli jste někdy v katedrále? – Obrazy a sochy, které potkáme v této expozici vznikly právě pro takové místo, kostel či katedrálu.“*

Podíváme se na obraz Madona Vyšehradská (kol. r. 1350). Co zde vidíme? P. Marie má nad hlavou věnec hvězd. (*Víte kde se můžeme s tímto symbolem v dnešní době setkat? – vlajka EU – P. Marie jako ochránitelka Evropy – logické navázání na předchozí obraz „P. Marie Ochránitelka“.*) Modrá barva na pozadí – lapis lazuli – vzácný pigment, podobně jako zlaté pozadí. Modrá barva je barvou „mariánskou“.

„Najdeme v této místnosti další vyobrazení P. Marie? – Zbraslavská a Madona z Veveří. „Jak se liší od Madony Vyšehradské?“ (koruna na hlavě – P. Marie jako královna Nebes – modrá barva pláště a královna pozemská – červená barva pláště.)

„V pracovním listu je místo pro zaznamenání všech barev pláště P. Marie, které cestou potkáme.“



Obr. 24: Neznámý mistr
– Madona zbraslavská, kol. 1345-50,
NG v Praze.

Očekávaný dílčí výstup:

- Porovnává různá vizuálně obrazná vyjádření.
- Seznamuje se s originály významných uměleckých děl české historie.

„Oltář Vyšebrodský“ (15 min.)

Kdo byla P. Marie na obrazech? Zde jsou vyobrazeny příběhy ze života Kristova podle Nového zákona (lze číst jako jakýsi „komiks“ – biblia pauperum). Významné události ze života Krista v cyklu roku (Vánoce, Velikonoce, atd.) Kdo je tedy P. Marie? (matka Krista). Lektor společně s dětmi vypráví příběh podle obrazů. Poté se zaměřují na barvy roucha P. Marie (např. růžová – *proč růžová na obraze Narození Krista?*...).

Očekávaný dílčí výstup:

- Porozumí zobrazenému obsahu alespoň na základní úrovni.
- Seznamuje se s originály významných děl české historie.
- Poznává další možná zobrazení P. Marie.

Závěr prohlídky (5 - 10 min.)

Podle časových možností vyhledá lektor společně s účastníky několik dalších obrazů s mariánskou tematikou: Votivní deska Jana Očka z Vlašimi (P. Maria v modrém rouchu jako královna Nebes mezi zemskými patrony, zobrazení Karla IV.), Madona Roudnická (kol. r. 1380), Oltář svatojiřský - střední deska Smrt Panny Marie (kolem roku 1470) – roucha P. Marie černé, smuteční.



Obr. 25: Mistr vyšebrodského oltáře - Oltář vyšebrodský, deska „Narození Páně“, kol. 1350, NG v Praze.



Obr. 26: Neznámý mistr - Oltář svatojiřský, kol. 1470, NG v Praze.

„Roucho P. Marie v barevné proměně“ (60 min.)

Výtvarný úkol: Samostatně barevně zpracovat „podkresbu“ deskového obrazu „Madona Roudnická“.

Lektor odvádí skupinu do ateliéru. Zde se usadí ke stolu a opět přichází na řadu pracovní list. Jeho součástí je upravená reprodukce Madony Roudnické, která je zcela zbavena původní barevnosti a měla by působit jen jako jemná podkresba. Úkolem účastníků je doplnit obraz barvami dle vlastního uvážení. Materiál je volen podle časových možností, barevné pastely, pastelky nebo temperové barvy. Podkresba byla zvolena záměrně z časových důvodů, aby bylo možné soustředit se plně na barevnost.

Závěrečná výtvarná etuda by měla být jakýmsi vyvrcholením tématu barevnosti, kterým jsme se po celou dobu prohlídky zabývali. Dává prostor k samostatnému zpracování námětu P. Marie.⁸⁷

Očekávaný dílčí výstup:

- Hledá prostředky pro vyjádření vlastních představ.
- Potenciálně reaguje na poznatky získané během prohlídky expozice.

Závěrečná reflexe (5 min.)

Prezentace a sdílení hotových prací. Prostor pro diskuzi nad hotovými pracemi. Porovnáváme, jak jednotlivé obrázky působí. Východisko bylo stejné a přece je každá práce jiná. Na základě barevnosti vnímáme „náladu“ obrazu.

V expozici vyhledáme originál deskové malby „Madona Roudnická“ a porovnáváme se vzniklými pracemi. V čem se liší a proč?

Lektor může položit otázku, zda si děti odnáší z programu nějaký nový poznatek. Shrnutí a zpětná vazba.



Obr. 27: Neznámý mistr
- Madona roudnická, kol. 1380-90,
NG v Praze.

⁸⁷ V rámci přípravy galerijního programu pro tuto sbírku jsem původně předpokládala provedení výtvarné části přímo před vystavenými exponáty. Ale vzhledem k přísnému bezpečnostnímu režimu, který ve výstavních prostorech panuje, nebylo možné v tak velké skupině ani použití pastelek. Proto byla výtvarná část přesunuta do ateliéru.

Očekávané výstupy aneb jsou žáci schopni:

- Rozpoznat základní ikonografické náměty na středověké deskové malbě?
- Odpovědět na otázku za jakým účelem a pro jaké prostory byla díla primárně určena?
- Vyjmenovat barvy roucha P. Marie a spojit je s ikonografickou symbolikou?
- Uvést název alespoň jednoho deskového obrazu z doby Karla IV.?

Webové stránky k edukačnímu programu

V současné době pracuji na webových stránkách, které se mohou stát doplňkem k edukačnímu programu zaměřenému na přiblížení významných děl středoevropské historie ze sbírek Národní galerie v kontextu jejich symbolických obsahů vyjádřených barevností.

Dostupné z www: <http://symbolika.web44.net>

Stránky jsou průběžně doplňovány o informace týkající se symbolických obsahů barev ve středověkém umění a jejich technologické přípravy. Vše by mělo být doplněno o přehled významných deskových obrazů a plastik ze sbírek Národní galerie v Anežském klášteře a seznam literatury k dané problematice.

Tyto stránky pak mohou sloužit učitelům výtvarné výchovy, ale i dějepisu k jednoduché prezentaci významných děl českého středověkého umění, například před návštěvou zmíněné expozice, nebo jako doplňující informace k výuce.

Studenti mohou samostatně stránkami dle vlastního zájmu listovat a bude zde pro ně připraven i jednoduchý znalostní test pro ověření získaných poznatků.

5.2 Galerijní animace pro stálou expozici umění 20. a 21. století Národní galerie ve Veletržním paláci.

5.2.1 Stálá expozice umění 20. a 21. století

Stálá expozice umění 1. poloviny 20. století je členěna převážně monograficky podle jednotlivých autorů. Každé jednotlivé patro expozice je navrženo podle určitého tématu, zpravidla podle vývojové fáze výtvarného umění v navrženém období.

„Rozsáhlé výstavní sály funkcionalistické budovy umožnily dát na ploše 13 500 m² prostor pro více než 2000 exponátů. Expozice představuje práce klíčových autorů českého výtvarného umění v monografických profilech nebo ve výběru stěžejních děl, ale také práce autorů zahraničních.“⁸⁸

Při přípravě programu jsem se zaměřila na umění českých autorů první poloviny 20. století, která byla umístěna ve 2. a 4. patře expozice. Stěžejní část programu se odehrávala ve 4. patře, kde je také umístěn ateliér lektorského oddělení.

Edukační program pro sbírku umění 20. a 21. století vznikal podobně jako program předchozí ve spolupráci s lektorským oddělení Národní galerie. Byla mi umožněna návštěva několika edukačních programů a využití výtvarného ateliéru pro vlastní realizaci.

⁸⁸ Dostupné z [www: http://www.ngprague.cz/cz/5/sekce/veletrzni-palac/](http://www.ngprague.cz/cz/5/sekce/veletrzni-palac/). [cit. 2012-03-17].

5.2.2 Galerijní animace „Od smyslu k výtvarnému pojetí“ (1. část), „Od kompozice k pohybu“ (2. část)⁸⁹

Název programu: „Od smyslu k výtvarnému pojetí“ (1. část)
„Od kompozice k pohybu“ (2. část)

Předpokládaný časový nárok: 1. část 90 minut + 2. část 120 min

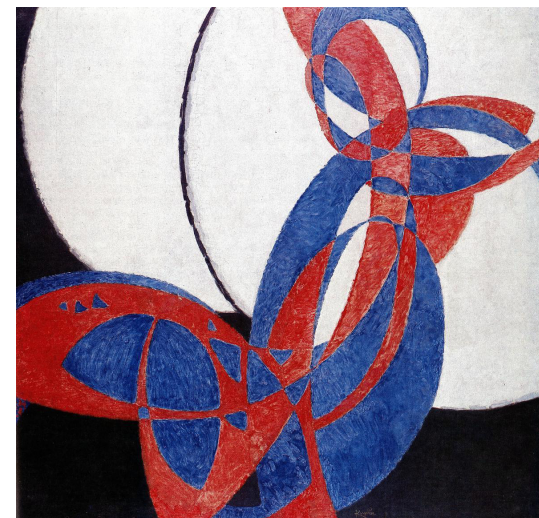
Věková skupina: 6-13 let

Anotace:

Metodicky rozpracovaný galerijní program pro smíšenou skupinu studentů,⁹⁰ který reflektuje smyslový zážitek ve vztahu ke konkrétním uměleckým dílům, které lze přiřadit k počátkům abstrakce v českém umění 1. poloviny 20. století. Program je rozdělen do dvou tématických celků, které na sebe logicky navazují. Klíčové momenty tvůrčích činností jsou doplněné o obrazovou dokumentaci.

Téma a konceptuální rámec:

František Kupka, jehož výtvarných prací se týká hlavní část této galerijní animace, patří ke generaci 90. let 19. století, která byla významně ovlivněna děním na přelomu letopočtů. Výtvarné umění se „muselo vyrovnávat s celou řadou poznatků osamostatněných disciplín moderního poznání i způsobů tvůrčího myšlení; s novými poznatky přírodovědy, zejména fyziky zásadně měnící tisícileté jistoty představ o světě, což se podstatně dotýkalo i nově se specializujících humanitních studií: filosofie, sociologie, psychologie,



Obr. 28: František Kupka
– Amorfa-dvoubarevná fuga, 1912.
NG v Praze.

⁸⁹ Vzhledem k časovým možnostem a zaměření animace jsem se rozhodla rozdělit edukativní program do dvou vzájemně provázaných částí. První z nich se uskutečnila v Domě dětí a mládeže v Poděbradech kam děti jinak běžně dochází na výtvarný kroužek.

⁹⁰ Předpokládaný počet účastníků byl 17. Vlastní realizace galerijní animace byla rozplánována do dvou bloků. První část se uskutečnila 10. května 2011 v době od 15-ti hodin do 16-ti hodin 30-ti minut v budově DDM v Poděbradech. Týden poté, dne 17.5. 2011 následovala část druhá, vedená již v prostorech stálé expozice ve Veletržním paláci v době od 14-ti hodin 30-ti minut do 16-ti hodin 30-ti minut. V případě větší časové rezervy je možné navržený program spojit do jediného bloku (např. jako víkendová dílna).

estetiky a dějin umění.⁹¹ Byly opět budovány mezioborové vztahy s hudbou, divadlem, literaturou, ale také s vědou a technikou. České umění se muselo vyrovnávat s celou řadou jevů dobové kultury. „Jeho programy objevovaly v dialogu s moderní evropskou kulturou smysl autentičnosti prožitku světa i nezastupitelnost individuální účasti na něm, což znamenalo domyslet a obhájit z toho vyplývající postavení konkrétní lidské individuality ve světě.“⁹²

Dochází k významnému posunu od umění středověku, na které byl zaměřen předchozí edukativní program. Významná díla české gotické malby jsou až na výjimku anonymní a usilují o zobrazení „univerzálně platných“ skutečností, které zastihují osobnost autora. V moderním umění dochází ke „vpádu individuality“, která je nerozlučitelně spjata se svým autorským projevem. Také pro diváka se tímto otevírá široký prostor k individuální reakci na setkání s uměleckým dílem.

Záměrem edukativního programu pro stálou sbírku moderního umění byla prožitková dílna na téma tří vybraných pláten ze sbírek NG ve Veletržním paláci. Jednalo se o závěsné obrazy autorů Františka Kupky (1871 - 1957), Aloise Bílka (1887-1961) a Toyen - Marie Čermínové (1902 - 1980). Stěžejním dílem pro následující galerijní animaci byl obraz **Amorfa - dvoubarevná fuga** (1912) od Františka Kupky.

Obraz vznikl na základě pozorování autorovy (nevlastní) dcery, která si v zahradě hrála s míčem. Autor pak po mnoha dílčích studiích namaloval obraz Dvoubarevná fuga, kde jsou pohyby míčku rozehrány do složité soustavy silokřivek.⁹³

Další dva obrazy sloužily jako doplněk k tématickému zaměření motivace, tedy „od smyslu k výtvarnému pojetí“. Jednalo se o dílo Toyen **Stisk ruky** (1934) a Aloise Bílka **Melodie Chopin** (1913).

Celkem tak byla vybrána trojice obrazů, která vznikala na základě tří odlišných smyslových vjemů: zrakového, hmatového a zvukového. Důležité je však dodat, že v případě Kupkova obrazu nebylo stěžejní zachycení smyslového zážitku. V jeho případě



Obr. 29: Toyen – Stisk ruky, 1934. NG v Praze.



Obr. 30: Alois Bílek – Melodie Chopin, 1913. NG v Praze.

⁹¹ VLČEK: 1998. [38] s. 25

⁹² VLČEK: 1998. [38] s. 26

⁹³ Dokument dostupný z www.ceskatelevize.cz/porady/1036841398-mistrovska-dila-z-ceskych-sbirek/201323232300008-frantisek-kupka-amorfa-dvoubarevna-fuga/.

Ize hovořit spíše o prvotní inspiraci, která vedla k dalšímu studiu a pozorování hlubších zákonitostí. Pro účely a záměr realizovaného programu jsem tento fakt zjednodušila a omezila na smyslovou etudu (viz. scénář).

Klíčová slova:

výtvarná výchova, galerijní animace, smyslový vjem, kompozice, pohyb v malbě, subjektivita

Organizace řízení učební činnosti: Skupinová, Individuální

Organizace prostorová: Atelier, Exkurze, Specializovaná učebna

Cíle programu:

- hledání počátků abstrakce na základě vlastní smyslové zkušenosti
- motivace k samostatnému uvažování o dílech 20. století
- seznámení s vybranými díly českých autorů první poloviny 20. století, zejména s dílem Františka Kupky

5.2.3 Scénář a klíčové momenty edukativního procesu

1. část „Od smyslu k výtvarnému pojetí“

Tři smyslové etudy:

1. inspirace Toyen – obraz „Stisk ruky“, 1934 (5 min.)

Představení lektora. Úvod k etudám: „Moderní umělci mohli tvořit na základě tak zdánlivě obyčejné události, jako byl stisk ruky.“

Podáme si vzájemně ruce. Vnímáme, jaké to v nás vyvolává dojmy. Něčí dlaň je teplá, něčí studená, drobná, měkká, tvrdá...

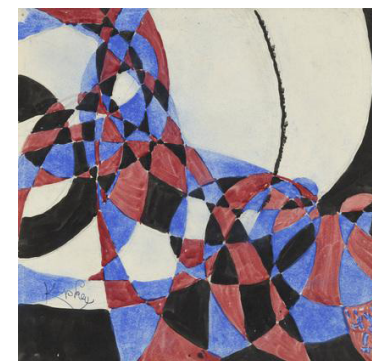
2. inspirace Aloisem Bílkem - obraz „Melodie Chopin“, 1913 (5 min.)

„Jiní umělci mohli namalovat obraz, poté co uslyšeli hudbu, která je oslovila, zaujala... Český umělec Alois Bílek naslouchal hudbě jeho současníka – Frederica Chopina a namaloval na základě poslechu obraz. Pustíme si nyní známou skladbu od Chopina - **Etude in C Minor Op 10 No 12.**“ Poslechneme si skladbu.

3. inspirace Františkem Kupkou - obraz „Amorfa – Dvoubarevná Fuga“, 1912 (10 min)

„Poslední umělec, kterým se dnes budeme zabývat je František Kupka. Začínal jako jiní umělci malbou věcí okolo nás. Maloval krajiny a portréty lidí. Uvědomil si však, že zobrazení reality nemůže nikdy věrně zachytit skutečnost. Citace: „Míním, že není zapotřebí malovat, kopírovat stromy, když cestou do výstavy lidé vidí lepší ve skutečnosti. Maluji, ano, ale jen pojetí, chceš-li synthese, akordy.“ Rozhodl se začít malovat jiným způsobem.

Jednoho dne sledoval jak si v zahradě hraje jeho dcera s míčem. Zaujal jej pohyb a křivky těla s dráhou letícího míče. Pokusil se ji zachytit a postupně se mnoha kresbami dopracoval k výslednému plátnu, které nazval Amorfa – dvoubarevná fuga. Byl to první vystavený abstraktní obraz.“



Obr. 31-33:
František Kupka – Studie
k Amorfě – dvoubarevné
fuze, 1912.

„Mám s sebou míč, vyzkoušíme si tento smyslový zážitek sami na sobě. Budeme sledovat dráhu míče. Házíme si v kruhu s míčem (nejlépe červeno-bílo-modrým) venku (na zahradě).

Výtvarný úkol: (60 min.)

Vybrat si jeden ze tří smyslových zážitků a převést jej do výtvarné podoby. Technika a formát jsou volné.

Očekávané dílčí výstupy:

- Hledá prostředky pro vyjádření svých představ.
- Uvědomuje si možnost vyjádření nevizuálního smyslového zážitku malířskými prostředky.

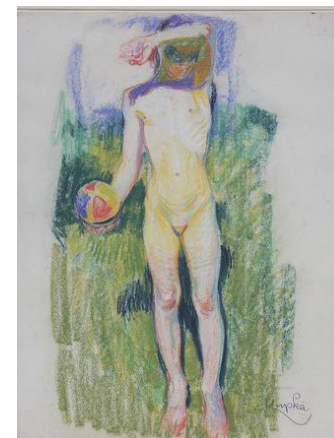
Závěrečná reflexe výsledných prací

(5 - 10 min.)

Společně hádáme u jednotlivých prací, která etuda byla inspirací. Případně se ptáme proč, čím zaujala právě tato etuda. Na závěr konstatování, že druhá část programu proběhne přímo v expozici, kde bude možnost uvidět, jak si s danými smyslovými vjemy poradili umělci.

Očekávané dílčí výstupy:

- Slovně se vyjadřuje k těm momentům programu, které pro sebe pociťuje jako nejdůležitější.
- Je schopen reflektovat vlastní tvorbu a zdůvodnit vybraný postup.
- Je motivován k návštěvě expozice.



Obr. 34:
František Kupka -
Děvčátko s míčem, 1908.
The Museum of Modern
Art, New York

Obr. 35:
motivační etuda „házení
s míčem“

2. část „Od kompozice k pohybu“

Motivace

(20 min.)

Vyhledání děl v expozici ve Veletržním paláci, kterých se týkala motivační část programu.

2. patro – Toyen – **Stisk ruky** (1934)

4. patro – Alois Bílek – **Melodie Chopin** (1913) a František Kupka – **Amorfa – Dvoubarevná fuga** (1912)

Možno doplnit otázkami. Např. k obrazu „Stisk ruky“ - „*Byl pro malířku stisk příjemný nebo ne? Jak obraz působí? Jak jste si ho představovali?*“ Práce s výtvarnými díly z motivační části – porovnání. Jak se liší barevnost, styl atd.

Očekávané dílčí výstupy:

- Porovnává vizuálně obrazné prvky.

Seznámení s dílem Františka Kupky

(25 min.)

Sledujeme vývoj od realistické malby přes hledání stále abstraktnějších forem až k obrazu „Amorfa – Dvoubarevná fuga“. Můžeme krátce zhodnotit dojem, jakým na nás obraz působí. Porovnat s pracemi z motivační části – hledat podobnosti a rozdíly.

Nyní dostane každý prostor k nerušené prohlídce vystavených Kupkových děl. Dalším úkolem je vybrat si jeden obraz, který mě něčím zaujal a napsat si na papír tři až pět slov (asociací), která se mi vybaví při pozorování díla.

Očekávané dílčí výstupy:

- Porovnává vizuálně obrazné prvky – jejich vývoj směrem od realistického způsobu malby k abstrakci na díle vybraného umělce.
- Je schopen nalézt verbální prostředek k vyjádření dojmu z vizuálního zobrazení.
- Seznamuje se s tvorbou Františka Kupky.

„Od kompozice k pohybu“

(60 min.)

Výtvarná reakce na dílo Františka Kupky.

Presouváme se do ateliéru. Na úvod si sedneme na zem do kruhu a reflektujeme slova, která nás napadla při sledování vybraného obrazu. Je zajímavé, pokud se shodují některá slova u těch, kteří si vybrali stejný obraz.

Očekávané dílčí výstupy:

- Svoji slovní interpretaci sděluje ostatním a jednotlivé interpretace porovnává.

Výtvarný úkol:

V atelieru jsou přichystané segmenty z Kupkova obrazu Amorfa – Dvoubarevná fuga, hromady barevného papíru podle odstínu. Každý dostane čtvercový formát bílé čtvrtky A2.

Zadání: „Sestavit z vybraných segmentů vlastní kompozici, která znázorňuje pohyb“. Pro získání požadované barevnosti je nutné vybrané segmenty obkreslit na barevný papír a vystříhnout.

Očekávané dílčí výstupy:

- Hledá prostředky pro vyjádření svých představ.
- Uplatňuje netradiční postupy a prostředky k dosažení osobního záměru.
- Uvědomuje si možnosti vyjádření pohybu plošnými kompozičními prvky.

Reflexe (10 min.)

Reflexe hotových prací. Hádáme, jaký pohyb je v jednotlivých kompozicích zachycen. Je zde prostor předvést daný pohyb vlastním tělem (jako možnost).



Obr. 36-38: Galerijní animace pro stálou sbírku NG ve Veletržním paláci. **Výtvarná část.**

Očekávané dílčí výstupy:

- Reflektuje vlastní tvorbu.
- Je schopen převést vizuální zobrazení do pohybu těla.

Nutné pomůcky a prostředky:

- tužka a papír
- lepidlo
- nůžky
- barevné papíry a bílé čtvrtky A2 zastřižnuté do čtverce
- reprodukce obrazu „Amorfa – dvoubarevná fuga“ rozstříhaná na jednotlivé segmenty, které byly vystřihány z tvrdého papíru

Očekávané výstupy aneb jsou žáci schopni:

- Převést smyslový zážitek do vizuální podoby?
- Reflektovat a popsat vizuální znak?
- Nacházet vlastní asociace a významy k abstraktnímu vizuálnímu znaku?
- Sestavit na základě abstraktních segmentů kompozici vyjadřující pohyb?
- Uvést název alespoň jednoho obrazu Františka Kupky?

6 Specifika práce s artefaktem 20. století při galerijní animaci

V této závěrečné části práce porovnávám umělecký artefakt 20. století s artefaktem velkých slohů (od románského umění po umění 19. století) a jejich zprostředkování v rámci galerijní animace. Uvědomuji si, že se zde patrně dopustím mnohých zjednodušení, protože oblast umění je fenomén nesmírně široký. Zvláště v současném umění se vyskytuje nebývalé množství forem a přístupů, která jsou pro jednotlivce ve své šíři těžko postižitelná. Budu tedy vycházet z vlastní zkušenosti diváka galerie a tvůrce dvou edukativních programů.

Umělecké artefakty velkých slohů v západoevropské kultuře jsou z velké části úzce spjaté s křesťanským uměním a teologickou, případně mytologickou naukou. Ve své podstatě jsou narativní, ať usilují o věrné zpodobení skutečnosti či nikoliv. „Hle, zde je zobrazen ten a ten, který vykonal/pravil/znamená to a to“. Jsme vybízeni ke vstupu do děje, účasti na zobrazovaném příběhu. Vzniká specifický znakový systém. Pro porozumění zobrazovanému ději je znalost příběhu nezbytná. Příslušník odlišné kultury či náboženského vyznání znakovému systému neporozumí a může odejít zmaten (viz. rozhovor č. 3 v příloze III. této práce).

V současné době se asi většina teoretiků ve vizuální i pedagogické oblasti shodne na tom, že znalost starého umění je součástí všeobecného kulturního přehledu. Znalostí starého umění je tedy myšlena i schopnost rozpoznat a „přečíst“ obsah, který artefakty velkých slohů zobrazují. Z tohoto předpokladu by měla vycházet i galerijní animace zprostředkující staré umění. Je zde určitý znakový systém, který by měl být účastníkům teoreticky objasněn. A nemusí se jednat pouze o frontální výklad. Tohoto cíle lze dosahovat pomocí různých prostředků, např. doslovné animace, tedy oživením obrazu – dramatizovaným rozdělením rolí postav a vytvořením živé kompozice obrazu.

Z tohoto předpokladu jsem vycházela také při přípravě edukačního programu pro středověké umění v Anežském klášteře. Zabývali jsme se znakovým systémem

„barevnosti“ na středověkém deskovém obraze v souvislosti s vyobrazením postavy P. Marie.

Oproti tomu nás umělecký artefakt 20. století vybízí: „Hle, zde jsem, čím pro vás jsem?“ Otevírá sám o sobě téměř nekonečný prostor hledání vlastních kontextů – ustavení významu díla v přímém dialogu. Obrací se na nás jako na jednotlivce nebo jako člena společnosti. Možnosti komunikace jsou mnohem širší než pouze jazykové.

Postupně se dostávám k základnímu specifiku práce s artefaktem 20. století při galerijní animaci, ke kterému směřuje můj teoretický text. Důležitost přeměny výstavního prostoru současného umění na prostor komunikační. Samotné „dívání“ již nedostačuje. Současné umění nás velmi často vybízí k interakci, „vyzkoušet si to na vlastní kůži“, potom „vstoupit“. Jsem přesvědčená, že takto vedený dialog s uměním 20. století nás může velmi obohatit.

V rámci přípravy edukačního programu pro moderní umění ve Veletržním paláci jsem využila uměleckého artefaktu 20. století v jeho individuálně prožitkovém potenciálu zejména během motivační části, kdy seznámení s dílem předcházelo vlastní smyslový zážitek vedený v duchu námětu obrazu.

Na závěr bych ještě ráda podotkla, že práce s artefaktem 20. století je pro děti velmi přijatelná a zábavná. Podle zkušenosti s abstraktním dílem Františka Kupky, nečinilo žádnému z dětských účastníků potíže aktivně se do připraveného úkolu zapojit, hledání asociací zvládli zcela samozřejmě a skvěle. Pracovali velmi zaujatě a během prohlídky udržovali pozornost. Ze závěrečné reflexe si troufám tvrdit, že se jim, jednoduše řečeno, prohlídka moderního umění velmi líbila. Byla pro ně zajímavější než středověké umění.

7 Závěr

V průběhu 20. století došlo v oblasti umění k mnoha zásadním proměnám. Jednu z nejvýznamnějších změn vnímám ve vztahu široké veřejnosti a umění. Obrazné umění se z velké části přesunulo do specializovaných výstavních prostor, kam je nutné se vypravit, vyhledat je a zároveň být otevřený konfrontaci a nalézání vlastních kontextů. To je bez předchozí přípravy pro mnoho současných návštěvníků galerie těžký úkol.

Zde hraje nezastupitelnou roli galerijní animace. Napomáhá vytvářet z výstavního prostoru komunikační pole v souladu s nároky postmoderního ustalování významů, které nejsou předem jasně definované, ale postupně individuálně formulovány. Umělecké dílo „promlouvá“ k návštěvníkovi často specifickým jazykem a není samozřejmostí této „řeči“ rozumět.

Galerijní animaci vnímám jako významný doplněk výtvarného vzdělávání dětí již od předškolního věku. Práce s originály uměleckých děl je zcela nezastupitelná.

Na základě zpracování této práce a závěrečných rozhovorů (viz. příloha) bych ráda zmínila důležitost a potenciál edukativních programů i pro dospělé návštěvníky expozice umění 20. století. Tato oblast zatím není v našem prostředí cíleně rozvíjena, tradičně se omezuje na frontální výklad před vystavenými díly. Divák je tedy stále ponecháván v pozici příjemce „obecně daných faktů“. I zde by bylo vhodné záměrně otevírat prostor pro komunikaci a možnosti diskuze před originály.

Na závěr bych ráda vyzdvihla galerijní animaci jako významnou součást galerijního provozu s potenciálem obohatit náš vztah a přístup k modernímu a postmodernímu umění 20. století.

Literatura

- [1] ANDĚL, Jaroslav a Dorothy KOSINSKÁ aj. *František Kupka: Průkopník abstrakce, malíř kosmu*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997. 220 s. ISBN 3-7757-0692-5.
- [2] ADAMEC, Jaromír a Pavel ŠAMŠULA. *Průvodce výtvarným uměním 2: Kapitoly k učebnici dějepisu pro 6. r. ZŠ*. 1. vyd. Praha: Práce, 1995. ISBN 80-208-0359-9.
- [3] BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. 1. vyd. Praha: Academia, 1999. 207 s. ISBN 80-200-0718-0.
- [4] BARTHES, Roland. *Mytologie*. 1. vyd. v čes. jaz. Praha: Dokořán, 2004. 170 s. ISBN 80-86569-73-X.
- [5] BERTENS, Johannes Willem a Joseph P. NATOLI. *Encyklopedie postmodernismu*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2005. 324 s. ISBN 80-86598-26-8.
- [6] *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona; český ekumenický překlad*. 15. vyd. (3. opr. vyd.). Praha: Česká biblická společnost, 2006. 350 s. ISBN 80-85810-41-7.
- [7] ČESKÉ MODERNÍ UMĚNÍ 1900 – 1960. *Národní galerie v Praze*. Praha: Veletržní palác, 1995. 349 s. ISBN 80-7035-095-4.
- [8] *Dějiny českého výtvarného umění IV/1,2*. 1. vyd. Praha: Academia, 1998. 394 s. ISBN 80-200-0630-3.
- [9] DVOŘÁKOVÁ, Vlasta. *Karlštejn a dvorské malířství doby Karla IV.* s. 311. in: CHADRABA, Rudolf et al. *Dějiny českého výtvarného umění: Od počátků do konce středověku I/1*. 1. vyd. Praha: Academia, 1984 s. 397.
- [10] FOSTER, Hal, et al. *Umění po roce 1900 : modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Vyd. 1. Praha : Slovart, 2007. 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8.
- [11] FREELANDOVÁ, Cynthia. *Teorie umění*. Praha : Dokořán, 2011. 190 s. ISBN 978-80-7363-164-2.
- [12] FULKOVÁ, Marie. *Diskurz umění a vzdělávání*. Jinočany : H&H Vyšehradská, 2008. 335 s. ISBN 978-80-7319-076-7.
- [13] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a iluze : Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vyd. 1. Praha : Odeon, 1985.

534 s.

[14] HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika I*. Přel. J. Patočka Vyd. 1. Praha : Odeon, 1966. 430 s.

[15] HORÁČEK, Radek. *Galerijní animace a zprostředkování umění*. Olomučany : Akademické nakladatelství Cerm, 1998. 142 s. ISBN 80-7204-084-7.

[16] CHADRABA, Rudolf et al. *Dějiny českého výtvarného umění I/1,2*. 1. vyd. Praha: Academia, 1984 s. 397.

[17] CHLUMSKÁ, Štěpánka (ed.). *Čechy a střední Evropa 1200 - 1550 : dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky české*. Praha: NG v Praze, 2006. ISBN 80-7035-327-9

[18] CHOCHOLOVÁ, Lucie. *ICT a současné umění ve výuce – inspirace pro pedagogy výtvarné, hudební a mediální výchovy*. Praha: NG v Praze. ISBN 978-80-7035-378. [cit. 2012-03-17].
Dostupné z WWW: http://www.artcrossing.cz/Artcrossing_web.pdf

[19] KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Přel. V. Špalek a W. Hansel. 1. vyd. Praha : Odeon, 1975. 271 s.

[20] KESNER ml., Ladislav. *Muzeum umění v digitální době : Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Vyd. 1. Praha : Argo a NG v Praze, 2000. 259 s. ISBN 80-7035-155-1.

[21] KESNER, Ladislav. *Vizuální teorie: současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*. 2. rozš. vyd. 2005. 372 s. ISBN 80-7319-054-0.

[22] KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2., přeprac. a dopl. Praha: Grada Publishing, 2008. 435 s. ISBN 978-80-247-2329-7.

[23] LIESSMANN, Konrad Paul. *Filozofie moderního umění*. Olomouc: Votobia, 2000. 205 s. ISBN 80-7198-444-2.

[24] LYOTARD, Jean-Francois. *Odpověď na otázku: Co je postmoderno? In: O postmodernismu*. Přel. Jiří Pechar. 1. vyd. Praha: Filosofia, 1993. 206 s. ISBN 80-7007-047-1.

- [25] MUKAŘOVSKÝ, J. *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu (Chaplin ve Světlech velkoměsta)*. In.: *Studie I*, Brno: Host 2007. 556 s. ISBN 978-80-7294-239-8.
- [26] PĚŠINA, Jaroslav. *Desková malba*. s. 355. in: CHADRABA, Rudolf et al. *Dějiny českého výtvarného umění: Od počátků do konce středověku I/1*. 1. vyd. Praha: Academia, 1984. s. 397.
- [27] ROYT, Jan, *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002. 163 s. ISBN 80-246-0265-2
- [28] ROYT, Jan a ŠEDINOVÁ, Hana. *Slovník symbolů: kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1998. 201 s. ISBN 8020407405.
- [29] RULÍŠEK, Hynek. *Postavy, atributy, symboly: slovník křesťanské ikonografie*. 2., upr. vyd. České Budějovice: Karmášek, 2006. ISBN 80-239-7434-3.
- [30] SLAVÍK, Jan. *Umění zážitku, zážitek umění : teorie a praxe artefietiky. I. díl*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, 2001. 281 s. ISBN 80-7290-066-8.
- [31] ŠANDERA, L. Referát knihy: Kesner, Ladislav. *Vizuální teorie*. Jinočany: H&H, 1997. [cit. 2012-03-17]. Dostupné z WWW: <[http:// ww.eduart.cz/stranky/obrazivost/sources/ladislav_kesner.doc](http://ww.eduart.cz/stranky/obrazivost/sources/ladislav_kesner.doc).
- [32] ŠOBÁŇ, Marek. *Stručná teorie a praxe muzejní pedagogiky*. In: *Škola muzejní pedagogiky 6*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007. [cit. 2012-03-17]. Dostupné z WWW: <http://kvv.upol.cz/PROJEKTY/kvalit_inovace_muzeoped_modul/dokumenty/studijni_materialy/Skola_muzejni_pedagogiky_6.pdf
- [33] ŠOBÁŇOVÁ, Petra. *Škola muzejní pedagogiky 1: Poznámky k partnerství výtvarné a muzejní pedagogiky*. . [cit. 2012-03-17] 1. vyd. Olomouc: Universita Palackého v Olomouci, 2007. Dostupné z WWW: http://kvv.upol.cz/PROJEKTY/kvalit_inovace_muzeoped_modul/dokumenty/studijni_materialy/Skola_muzejni_pedagogiky_1.pdf
- [34] TONDL, Ladislav. *Mezi epistemologií a sémantikou: Deset studií o poznání a porozumění významu*. 1.vyd. Praha: Filosofie AV ČR, 1996. 223 s. ISBN 80-7007-076-5.

[35] VANČÁT, J. *Koncepce výtvarné výchovy v Rámcovém vzdělávacím programu a ve vztahu k možnostem jejího rozvoje.*

Příspěvek ze Symposia INSEA Plzeň 2004. [cit. 2012-03-17]. Dostupné z WWW:

<http://www.kvk.zcu.cz/sympozia/insea/prispevky/vancat.pdf>

[36] VANČÁT, J. Reflexe proměny výtvarného umění v koncepci oblasti Umění a kultura. *Metodický portál: Články* [online].

14. 08. 2006, [cit. 2012-03-17]. Dostupný z WWW: <<http://clanky.rvp.cz/clanek/c/g/724/REFLEXE-PROMENY-VYTVARNEHO-UMENI-V-KONCEPCI-OBLASTI-UMENI-A-KULTURA.html>>. ISSN 1802-4785.

[37] VÁVRA, Jiří; *Od impresionismu k postmoderně – dějiny vizuálního umění.* 1.vyd. Nakladatelství Olomouc, 2001. 127 s. ISBN 80-7182-120-9.

[38] VLČEK, Tomáš. *Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let.* s. 25-26. in: *Dějiny českého výtvarného umění: Umění secese a symbolismu, počátky modernosti IV/1.* 1. vyd. Praha: Academia, 1998. 299 s. ISBN 80-200-0587-0.

[39] ZHOŘ, I.; *Proměny soudobého výtvarného umění.* 1. vyd. Praha: SPN 1992. 165 s. ISBN 80-04-25555-8.

Elektronické zdroje

[1] <http://www.image-identity.eu/>. [cit. 2012-03-27].

[2] <http://www.ngprague.cz/cz/5/sekce/veletrzni-palac/>. [cit. 2012-03-17].

[3] <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1036841398-mistrovska-dila-z-ceskych-sbirek/201323232300008-frantisek-kupka-amorfa-dvoubarevna-fuga/>>. [cit. 2012-03-17].

[4] <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10121359557-port/351-barvy-ve-vede-a-v-umeni/video/>. [cit. 2012-03-13].

[5] <http://digifolio.rvp.cz/view/view.php?id=2001>. [cit. 2012-03-27].

[6] <http://clanky.rvp.cz/clanek/c/Z/314/barvene-carovani.html/>. [cit. 2012-03-27].

Seznam vyobrazení

Obr. 1: Jan van Kessel – **Zátiší**, 1626–1679. Zdroj: http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Jan_van_Kessel_still_life.jpg (2.4.2012)

Obr. 2: Andrea Serrano – **Piss Christ**, 2009.
Zdroj: <http://ruminanc.blogspot.com/2011/04/les-calotins-un-ca-va-1500-bonjour-les.html> (2.4.2012)

Obr. 3: Veronika Bromová – **Království**, 2009.
Zdroj: <http://www.designmagazin.cz/umeni/5358-veronika-bromova-brzy-uzavre-sve-kralovstvi.html> (2.4.2012)

Obr. 4: Kazimír Malevič – **Bílá na bílé**, 1915.
Zdroj: <http://ografologii.blogspot.com/2008/12/symbolika-barev-v-umeni.html> (2.4.2012)

Obr. 5: Robert Irwin – **Who's Afraid of Red, Yellow & Blue**, 2006-07.
Zdroj: <http://www.cathyclarke.com/2012/03/28/a-look-at-artist-robert-irwin/> (2.4.2012)

Obr. 6: Marcel Duchampe – **Fontána**, 1917.
Zdroj: http://www.shafe.co.uk/crystal/images/lshafe/Duchamp_Fountain.jpg (2.4.2012)

Obr. 7: Warhole – **Brillo Boxes**, 1964.
Zdroj: http://greg.org/archive/2010/07/05/the_international_symposium_for_andy_warhols_brillo_boxes.html (2.4.2012)

Obr. 8: Krištof Kintera – **Soukromá planeta**, 2011.
Zdroj: <http://kristofkintera.com/pages-work/privat-planet/privat-planet1.htm> (2.4.2012)

Obr. 9: Krištof Kintera – **Lída**, 2011.
Zdroj: <http://kristofkintera.com/pages-work/lida/lida1.htm> (2.4.2012)

Obr. 10: Samuel F. B. Morse - **Gallery of the Louvre**, 1831–1833.
Zdroj: http://www.artknowledgenews.com/29_06_2011_00_06_13_national_gallery_of_art_displays_samuel_f_b_morses_gallery_of_the_louvre.html (2.4.2012)

Obr. 11: Britské korunovační klenoty.

Zdroj: <http://www.mastoloni.com/assets/images/2011/01/British%20Crown%20Jewels.jpg> (2.4.2012)

Obr. 12: Pohled do expozice NG ve Veletržním paláci.

Zdroj: autorka

Obr. 13: Pohled do expozice NG v Anežském klášteře.

Zdroj: autorka

Obr. 14: Neznámý mistr - Madona Vyšehradská, po roce 1355, NG v Praze.

Zdroj: <http://www.rodon.cz/umeni/Ceske-sakralni-umeni/Madona-vysehradska-po-roce-1355--365> (2.4.2012)

Obr. 13: Budova Anežského kláštera v Praze, založen roku 1233

Zdroj: <http://leccos.com/index.php/clanky/anezsky-klaster> (2.4.2012)

Obr. 16: Galerijní animace pro stálou sbírku NG v Anežském klášteře.

Zdroj: autorka

Obr. 17: Galerijní animace pro stálou sbírku NG ve Veletržním paláci.

Zdroj: autorka

Obr. 18: Galerijní animace pro stálou sbírku NG ve Veletržním paláci. Zdroj: autorka

Obr. 19: Galerijní animace pro stálou sbírku NG ve Veletržním paláci. Zdroj: autorka

Obr. 20: Neznámý mistr - **P. Marie Ochránitelka**, kol. 1450, NG v Praze. Zdroj: autorka

Obr. 21: Neznámý mistr - **Madona z Veveří**, kol. 1345-50, NG v Praze. Zdroj: [17] s. 24

Obr. 22: Galerijní animace pro stálou sbírku NG v Anežském klášteře. Zdroj: autorka

Obr. 23: Galerijní animace pro stálou sbírku NG v Anežském klášteře. Zdroj: autorka

Obr. 24: Neznámý mistr - **Madona zbraslavská**, kol. 1345-50, NG v Praze. Zdroj: [17] s. 25

Obr. 25: Neznámý mistr - **Oltář vyšebrodský**, deska „Narození Páně, kol. 1350, NG v Praze. Zdroj: [17] s. 27

Obr. 26: Neznámý mistr - **Oltář svatojiřský**, kol. 1470, NG v Praze.

Zdroj: [17] s. 45

Obr. 27: Neznámý mistr - **Madona roudnická**, kol. 1380-90, NG v Praze.

Zdroj: [17] s. 45

Obr. 28: František Kupka – **Amorfa-dvoubarevná fuga**, 1912. NG v Praze.

Zdroj: autorka

Obr. 29: Toyen – **Stisk ruky**, 1934. NG v Praze.

Zdroj: autorka

Obr. 30: Alois Bílek – **Melodie Chopin**, 1913. NG v Praze.

Zdroj: autorka

Obr. 31: František Kupka – **Děvčátko s míčem**, 1908. The Museum of Modern Art, New York. Zdroj: <http://athena.zcu.cz/kurzy/dum4/000/HTML/155/Ob412.jpg> (2.4.2012)

Obr. 32: motivační etuda „házení s míčem“

Zdroj: autorka

Obr. 33-35: Galerijní animace pro stálou sbírku NG ve Veletržním paláci.

Zdroj: autorka

Obr. 36-38: František Kupka – Studie k Amorfě – dvoubarevné fuze, 1912.

Zdroj: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=84661 (2.4. 2012)

PŘÍLOHY

Obrazová příloha

A) Výtvarné práce dětí vzniklé v rámci edukativního programu v Anežském klášteře:



B) Výtvarné práce dětí vzniklé v rámci edukativního programu v DDM Symfonie v Poděbradech:

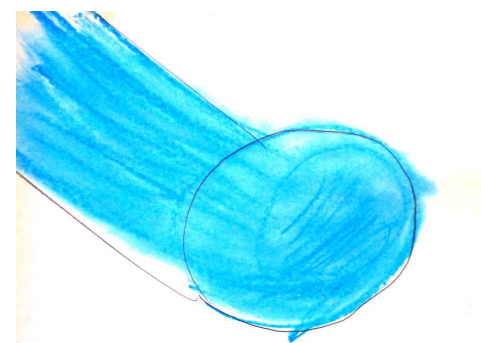
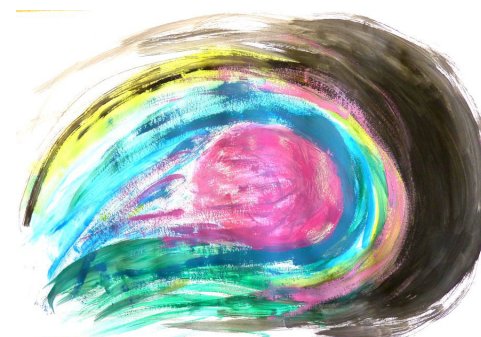


Etuda "**stisk ruky**", 6 - 9 let



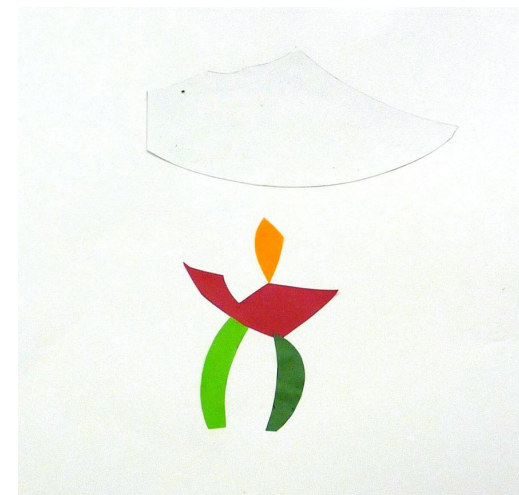
Etuda "melodie Chopin", 8 - 13 let

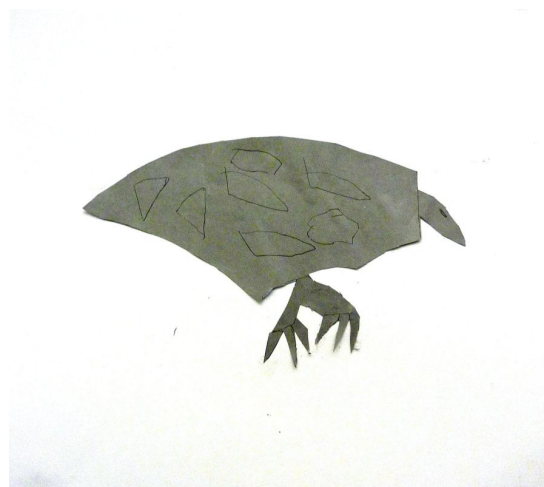




Etuda "házení s míčem", 6 - 13 let

C) Výtvarné práce dětí vzniklé v rámci edukativního programu ve Veletržním paláci:





"Od kompozice k pohybu", 6 - 13 let

Průběh edukativního programu pro sbírku starého umění NG v Anežském klášteře

Sebereflexe:

„Děti dorazily včas. Uložíme věci do šatny a v organizovaném poklidu se přesouváme do setmělé expozice. Velmi vstřícná pracovníce lektorského centra nám ještě donese podložky na sezení a na závěr nás vpustí do místního ateliéru.

Na úvod několik slov o tom kde se nacházíme a rozdání pracovních listů. V plné koncentraci a se zaujetím se pouštíme do prvního úkolu. Povídáme si o barvách. Děti se mnou živě spolupracují, mají spoustu nápadů, zapisují si do pracovního listu. Hodně se ptám, výklad se omezuje na minimum. Vycházím z vlastní zkušenosti, že lépe se zapamatují fakta, ke kterým se člověk sám dobere. V tomto duchu se plynule odvíjí první polovina prohlídky. Při prohlídce oltáře Vyšebrodského poprvé váhám do jaké hloubky se mám v průběhu teoretického výkladu pouštět. Držím se jen základních faktů, ale zpětně toho lituji. Děti opět reagují skvěle, ale spíše ty starší, mladší se tolik nezapojují, ale nevnímám to jako problém, protože stále udržují pozornost.

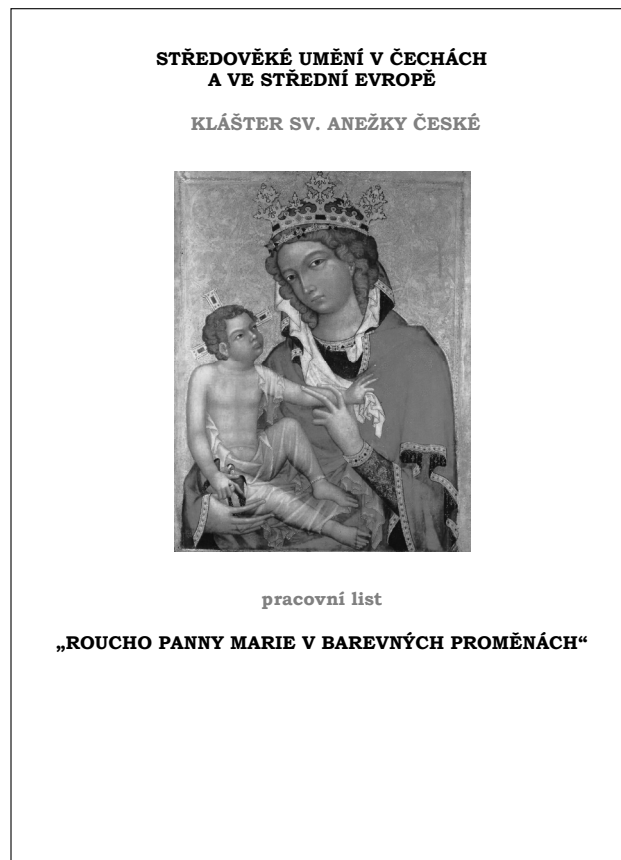
Pokračujeme dále zastávkou před obrazy mistra Teodorika k votivní desce Jana Očka z Vlašimi. Protože se jednalo o můj první samostatný edukační program, neměla jsem přesnou představu o časovém rozvrhu a snažila se výklad v expozici spíše urychlovat a závěr programu nechala otevřený bez přesné koncepce, což nebylo úplně šťastné řešení. V závěru prohlídky jsem se tak dopustila nevhodného zastavení u cyklu Třeboňského oltáře, kde jsem vybídla skupinu k porovnání s oltářem Vyšebrodským, který jsem nalistovala v doprovodném katalogu. Otázka byla příliš improvizovaná a nezapadla dobře do celkového rámce programu. Děti se poctivě snažily nacházet odpovědi, ale byly trochu zmatené.

Poté jsme již pokračovali kolem posledního obrazu (Smrt P. Marie) do ateliéru. Zde si každý nalistoval poslední stranu pracovního listu s reprodukcí Madony Roudnické, která byla zjednodušena na základní kresbu. Původně jsem plánovala provést tuto část přímo v expozici a proto jsem zvolila za materiál ke zpracování obyčejné pastelky. Vzhledem k časové tísní jsem se nakonec rozhodla tento záměr neměnit, přestože jsme se přesunuli do ateliéru. Podkresbu jsem dětem poskytla proto, aby se nemusely zdržovat s hledáním tvaru a mohly se plně soustředit na barevnost. Podkresba byla také dostatečně slabá a mnozí se jí doslovně nedrželi a otevřeli tak prostor pro vlastní pojetí.

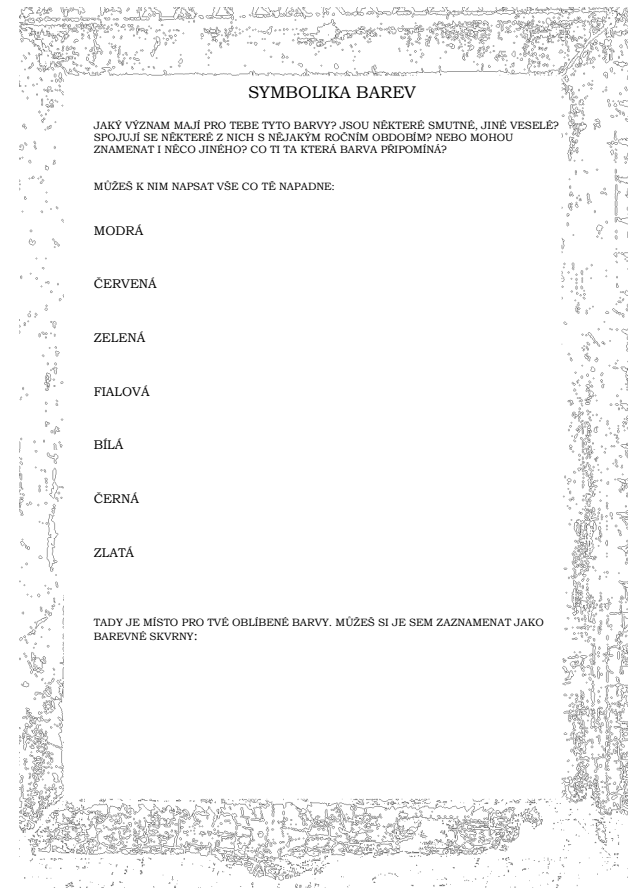
Celkově i přes různé chyby hodnotím program podle zájmu a reakcí účastníků jako spíše vydařený. Některé starší děti vyjádřili jen nespokojenost s příliš rychlou prohlídkou exponátů, raději by se dívali déle.“

Příloha II

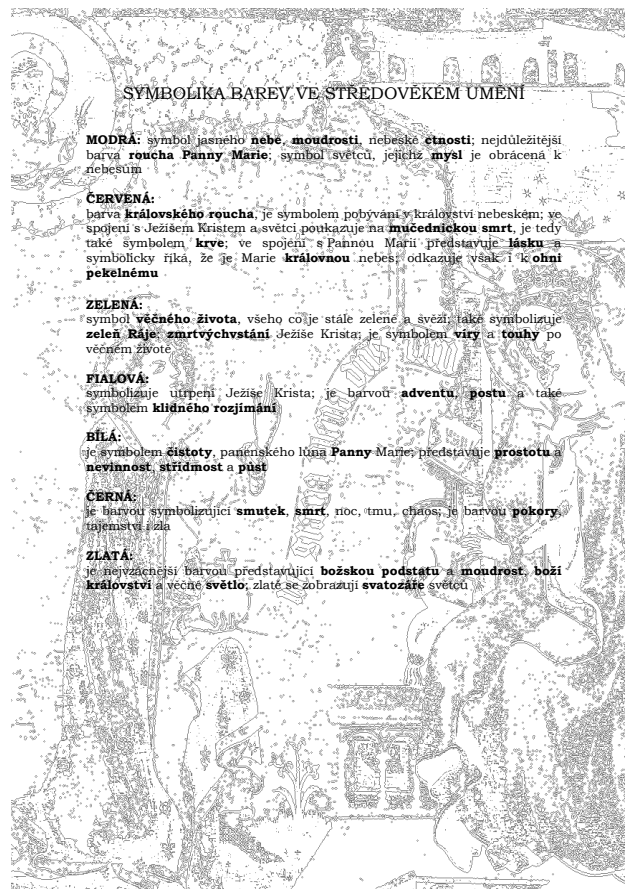
Pracovní listy jako doprovodný materiál k edukativnímu programu pro sbírku starého umění NG v Anežském klášteře:



list 1



list 2



SYMBOLIKA BAREV VE STŘEDOVĚKEM UMĚNÍ

MODRÁ: symbol jasného **nebe**, **moudrosti**, nebeské **ctnosti**; nejdůležitější barva **roucha Panny Marie**; symbol světla, jejichž **mysl** je obrácená k nebesům

CERVENÁ: barva **královského roucha**, je symbolem pobývání v království nebeském; ve spojení s Ježíšem Kristem a světci poukazuje na **mučednickou smrt**, je tedy také symbolem **krve**; ve spojení s Pannou Marií představuje **lásku** a symbolicky říká, že je Marie **královnou nebes**; odkazuje však i k **ohni pekelnému**

ZELENÁ: symbol **věčného života**, všeho co je stále zelené a svěží; také symbolizuje **zelená Ráje**; **zmrtvýchvstání** Ježíše Krista; je symbolem **víry** a **touhy** po věčném životě

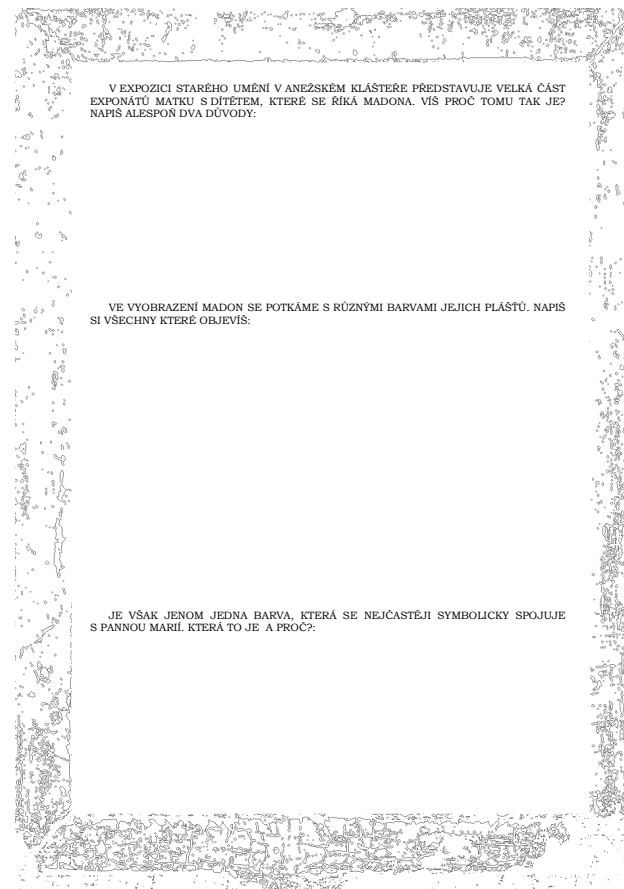
FIALOVÁ: symbolizuje utrpení Ježíše Krista; je barvou **adventu**, **postu** a také symbolem **klidného rozjímání**

BÍLÁ: je symbolem **čistoty**, panenského lůna **Panny Marie**; představuje **prostotu** a **nevinnost**, **střídmost** a **půst**

ČERNÁ: je barvou symbolizující **smutek**, **smrt**, **noc**, **tmu**, **chaos**; je barvou **pokory**, **utlumenství** i **zála**

ZLATÁ: je nejvzácnější barvou představující **božskou podstatu** a **moudrost**, **boží království** a věčné **světlo**; zlaté se zobrazují **svatozáře** světci

list 3



V EXPOZICI STARÉHO UMĚNÍ V ANEŽSKÉM KLÁSTĚŘE PŘEDSTAVUJE VELKÁ ČÁST EXPONÁTŮ MATKU S DÍTĚTEM, KTERÉ SE ŘÍKÁ MADONA. VIŠ PROČ TOMU TAK JE? NAPIS ALESPŮŇ DVA DŮVODY:

VE VYOBRAZENÍ MADON SE POTKÁME S RŮZNÝMI BARVAMI JEJICH PLÁŠTŮ. NAPIS SI VSECHNY KTERÉ OBJEVIS:

JE VŠAK JENOM JEDNA BARVA, KTERÁ SE NEJČASTĚJI SYMBOLICKY SPOJUJE S PANNOU MARIÍ. KTERÁ TO JE A PROČ?:

list 4



list 5

Rozhovory o umění

V této části jsem oslovila tři respondenty, kteří pro mě představují „úzký vzorek laické veřejnosti“. Jedná se o dva muže a jednu ženu, kteří neprošli žádným výtvarným vzděláním a jsou zástupci spíše starší generace. Všichni dotázaní mají vysokoškolské vzdělání.

Tyto rozhovory jsou doplňkem první kapitoly teoretické části: „Kontexty uvažování návštěvníka galerie.“

Všem byly položeny stejné otázky týkající se obecně vztahu k umění velkých slohů a umění 20. století. Dále jsem vybrala pět uměleckých děl, která se týkají této práce a vedla o nich s dotyčnými osobami dialog.

Rozhovor č. 1 – respondent A (57 let)

Otázka č. 1 - Co si představíte pod pojmem „vizuální kultura“?

- „Jak lidé vnímají okolí. Můžeš se podívat na kostel, že je oprýskaný a někdo uvidí kostel v umělecko-historických souvislostech.
- Proces od lidí k objektu. Architektura, umění, divadlo, to co vidím z umění a jak to působí na člověka. Nakolik je člověk připraven vnímat umělecké objekty. Ten, kdo uvidí gotický kostel, může být schopen vnímat jeho krásu, ačkoliv nemá žádné znalosti, tedy umělecké vzdělání. Umělci mají schopnost vkládat do svých děl univerzální krásu, která je schopna oslovit i naprostého ignoranta. Osobně pojem „kultura“ mám spojený s uměleckou produkcí. Vybaví se mi krásno (univerzální), architektura, obrazy. Všední produkci – reklamy atd. do toho spíše nepočítám. Vizuální vjem uměleckých objektů.“

Otázka č. 2 – Jaký máte vztah k umění velkých slohů? Jak na vás působí?

- „Všechno mě uchvacuje. Baví mě poznávat, co dokázali vytvořit naši předkové. Důležité je něco o tom vědět, jinak se to s člověkem mine. Nechat na sebe působit – např. vitráže v kostele. Jak to mohlo působit na „soudobé občany“. Člověk je ale stejně rád, že žije dnes.“

Otázka č. 3 – Jaký máte vztah k současnému umění (k umění 20. století)? Jak na vás působí?

- „Nerozumím mu, lidem se nepřibližuje a nevysvětluje, takže nevím jak k němu přistupovat.
- Mrzí mě, že se nepostavil „Kaplický“. Jsme „čecháčci“.
- Je těžké vnímat současné umění, teprve čas „vyselektuje“ skutečně hodnotná díla. V aktuálním současném umění je těžké hledat nadčasové hodnoty. Lidé potřebují odborníky, „puncované“ umění, pak se na to jdou podívat. Nemají na to vzdělání, potřebují kunsthistorika, aby jim řekl, že toto je umění. Někdo (umělec, pozn. autora) udělá reklamu, má výstavy, za 50 let o něj nebude nikdo stát. A naopak se objeví dílo outsidersa. V této výpovědi objektivizují, hodnotím jiné diváky.“

Rozhovor č. 2 – respondent B (54 let)

Otázka č. 1 - Co si představíte pod pojmem „vizuální kultura“?

– „Jak působí veškeré lidmi vytvořené vizuální prostředí. Směr od objektů k lidem. Jsou tvůrci vizuální kultury a jsou její konzumenti a jedno bez druhého je zbytečné. Reklama a spol. je vizuální rušivý vjem, narušuje vizuální kulturu.“

Otázka č. 2 – Jaký máte vztah k umění velkých slohů? Jak na vás působí?

– „Staré umění je stejně kvalitní jako to nové, jen se vyvíjí formy. Umělecké nadání je dáno rodu Homo sapiens a to se nemění. Vnímání i vytváření vizuální kultury souvisí s vizuálním nadáním. Má stejnou schopnost umění jak vnímat tak vytvářet. Já osobně ale potřebuji školení pro bohatší vnímání. Zároveň jsou ale díla, která na mě působí sama o sobě, aniž bych o nich cokoliv věděl. Snažím se přenést do doby, kdy staré umění vznikalo a vnímat a nacházet co do toho tvůrce vložil, jaký měl záměr.“

Otázka č. 3 – Jaký máte vztah k současnému umění (k umění 20. století)? Jak na vás působí?

– „Hledání nových forem mě zajímá – formy, které tu ještě nebyly (začíná to už v 19. století). Jaké různé formy výtvarného projevu vznikly, v jak krátkém časovém úseku... Začal být důležitější způsob vyjádření než obsah díla – třeba kubisti – nesnaží se vystihnout realisticky objekt, spíše se snaží „vyhmátnout“ jak objekt působí umělecky v té formě, jakou mu oni dali. Tedy umění 20. století vnímám jako zajímavý fenomén. Jsou díla, která na mě silně působí, např. obrazy od Františka Muziky. Je zajímavé, že když se řekne „umění 20. století“, hodně lidem se vybaví abstraktní umění a kubismus.“

Rozhovor č. 3 – respondent C (49 let)

Otázka č. 1 - Co si představíte pod pojmem „vizuální kultura“?

– „Představím si obecně, jak působí město, jak je čisté, jak jsou domy opravené, typ stromů, kytky, detaily, ozdobný plot, schránka na poštu. Podle typu domu poznám českou kulturu. Každá kultura má svůj vlastní vizuální jazyk.“

Otázka č. 2 – Jaký máte vztah k umění velkých slohů? Jak na vás působí? Co pro vás znamená?

– „V reálném životě pro mě nic neznamená. Čerpám z toho, jak žily národy, jak byly pracovitě, postavily krásný hrad a pak ho musely opustit. Je to pro mě obraz toho, jak dřív lidé žili.“

„Navštívil jste někdy v poslední době výstavní prostor a zanechalo to ve Vás nějaký dojem?“

– „Mám k výstavním prostorům velmi slabý vztah. Ale umění ve mně vždy zanechá dojem. Jak jsem úplně líný, tak obdivuji dovednosti jiných lidí. – Pochopení toho, že lidé jsou odlišní. Život se mění, co bylo dřív cenné už dnes není. Evoluce světa se odráží v umění. Je možné si místo z knížky přečíst „život“ z umění – místo románů zkušenost.

– Islám nechce, aby lidé měli k jakýmkoli věcem vztah. Vše je vztažené k náboženství. Neexistují sochy – nezobrazíš – Boha musíš hledat v sobě, ne ve vnějších věcech.“

Otázka č. 3 – Jaký máte vztah k současnému umění (k umění 20. století)? Jak na vás působí?

– „Zajímá mě průmyslová revoluce. Chodím do muzea na historické exponáty. V Louvru jsem viděl obrovský obraz z 19. století, nějaký válečný výjev, vojáci na koních, obdivoval jsem, jak to bylo skvěle namalované. Mona Lisa mě zklamala. Myslel jsem, že budu fascinován.

– Co jsem viděl z umění 20. století, se mi vůbec nelíbilo. Například nějaký obraz, v tom tři tečky a říkají, že je to umění – tomu vůbec nerozumím.“

Rozhovory nad vybranými uměleckými díly

1 „Oltář Vyšebrodský – deska Zmrtvýchvstání“, kol. 1350 (jak na vás tento obraz působí, co byste k němu mohli říct?)

Respondent A

– „Působí smutně, zamyšleně, strnule, nikdo neprojevuje emoce, scéna statická. Racionálně obdivuji jak je to krásné, jak to dovedli v té době ztvárnit. Dobové reálie. Oceňuji, že se to dochovalo. Nepůsobí to na mě emocionálně. Nejsem věřící. Dovedu si představit, že na věřícího to působí emocionálně. Role umění se v průběhu historie změnila – v té době mělo umění i sdělovací funkci. Jsem mimo tato sdělení – vnímám to racionálně.“

Respondent B

– „Postavy strnulé. Mystika. Líbí se mi. Zlato a jasné barvy – křídla Anděla, jasná bílá Kristova roucha. Rozpukaná zem působí jako prostorová skládačka, zajímavé, jak si s tím vyhráli. Kristus vystupuje z římského sarkofágu. Mají tmavé obličeje. Vypadá to jakoby vylezl z hrobu a zapálil si cigáro, jako dělníci když odpočívají po práci.“

Respondent C

– „Působí jako náboženský obraz. Nerozumím tomu, vůbec nevím co vyjadřuje, kdo to je. Je to Ježíš či co? To je nějaká truhla? Z ní vylezl nebo co? Je to zvláštní. Je tmavý a smutný. (vysvětluji stručně obsah výjevu, pozn. autora) Takový zvláštní Ježíš, nějak během smrti ztmavnul, to mě fascinuje. Taky jsou zvláštní ty figurky dole.“



2 Andres Serrano – „Piss Christ“, 1987 (jak na vás tento obraz působí, co byste k němu mohli říct?)

Respondent A

– „Motiv křesťanský – Ježíš Kristus. Líbí se mi zpracování, působí emocionálně, dramaticky.
Nevadí mi, že je to moč – proč ne? Zajímavá cesta, je to působivé. Moč je přirozená součást člověka.“

Respondent B

– „Kříž ve vodě, to je zvláštní. Připomíná komoru na detekci elementárních částic, hrany vyvolávají turbulence. Slunce proniká hladinou. Silné světlo shora. Umělecky je to krásná věc.“

Respondent C

– „Opět Ježíš. Vidím tři věci: působí žensky (tělo Krista). Ve vodě, jako slunce ve vodě. Působí jako v oceánu. Jako Vánoce – jako to zlato třpytivé, jsou svátky.
Je to povedený, na rozdíl od předchozího (Oltář Vyšebrodský, pozn. autora). Jestli je to moč nebo ne, to je mi jedno, myslím, že je to povedené. Je to dobrý obraz.“



3 Toyen – „Stisk ruky“, 1934 (jak na vás tento obraz působí, co byste k němu mohli říct?)

Respondent A

– „Jarní, podzimní krajina, smutek, zamyšlení, nostalgie. Působivé emocionálně, mám tento typ obrazů ráda, klidně bych si ho pověsila na zeď. Příjemná harmonie barev, klidná emoce. Stisk ruky bych tam nehledala.“

Respondent B

– „Chudboučké, nic na tom není. Možná barvy jsou trochu propracovanější, na konci se mu to trochu rozpilo. Trochu jako po poli, když se táhnou mraky, ale takové hodně husté. Trošku to připomíná prsty ruky. (pozn. respondent neznal předem název ani autora obrazu)

Respondent C

– „Opět nevím, co to je. Neumím z toho nic číst. Dvě věci: „jako krajina kde se těží uhlí, která je vybagrovaná – horní plán. Jako takový důl, vidím krajinu. Střední plán mi připomíná mořskou potvoru, neumím z toho nic číst. Fascinuje mě vršek. Jako tři kořeny ženšenu. Líbí se mi. Pověsil bych si ho na zeď.“



4 Alois Bílek – „Melodie Chopin“, 1913 (jak na vás tento obraz působí, co byste k němu mohli říct?)

Respondent A

– „Krásné, harmonické, působí to na mě dobře. Nechala bych se do obrazu vtáhnout, tóny barvy krásně sladěné, mohla by tam být cesta k fantasknímu zámku.

Rezonuje to se mnou jako hudba. Vidím, že lze udělat abstraktní obraz, který osloví.“

Respondent B

– „Stíny na sloupu, nějakých postav například. Ve stínu je náznak obličeje – hlava v kápi. Ač je to abstraktní obraz, vypadá vlastně dost konkrétně – vidím tam stíny, svit. Interiér betonové stavby.“

Respondent C

– „No to je horší, vůbec nemám tušení. Vůbec se mi nelíbí, nevidím v něm umění, nepůsobí na mě vznešeně. Připomíná chudobu. Připomíná dřevěný plot, prkýnko v králikárně, zadní část skříně. Něco chudého z papíru.“



5 František Kupka – „Amorfa - Dvoubarevná Fuga“, 1912 (jak na vás tento obraz působí, co byste k němu mohli říct?)

Respondent A

– „Obecně nemám ráda v abstraktních obrazech hranaté geometrické útvary. Je to také dost geometrické, první dojem je, že se mi to líbí. Snažím se to pochopit, zaoblené tvary jsou mi bližší než hranaté tvary. Potřebovala bych k tomu výklad, takto nevím, jak jej uchopit. Není to pro mě silné.“

Respondent B

– „Působí jako prostorový objekt z barevných proužků, vznáší se v prostoru, bílé kroužky vzadu vypadají jako zadnice. Úplně k sobě ty dva objekty (přední a zadní) nejdou. Na první pohled to připomíná ženskou postavu vlající v prostoru. Vnímám to spíše technicky než esteticky.“

Respondent C

– „Moderní umění – líbí se mi, je mi blízký. Jsem matematik, mám rád když mají vzory souvislost, působí geometricky. I barvy se mi líbí. Takhle si představuji moderní umění. Připomíná mi něco indiánského.“

